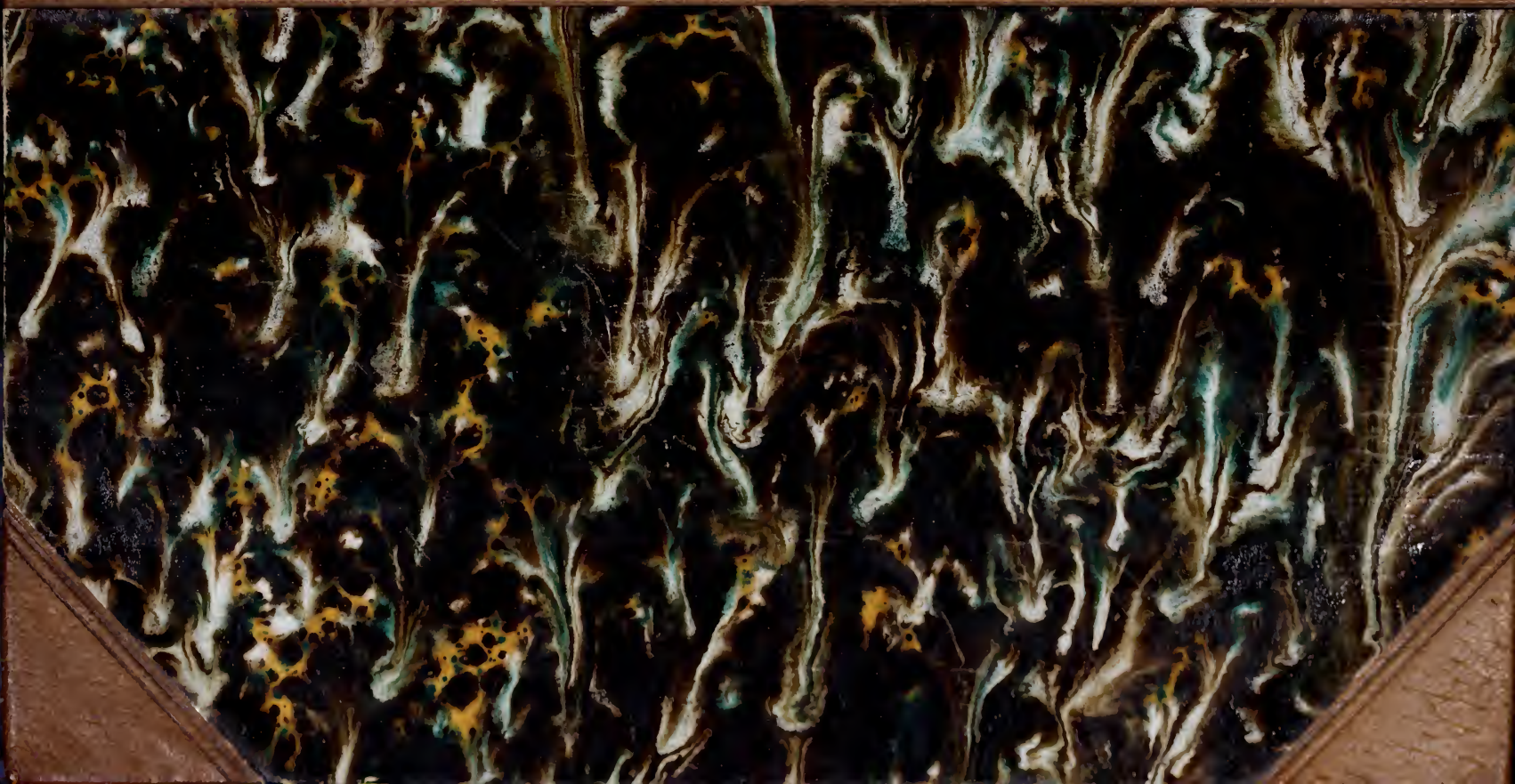
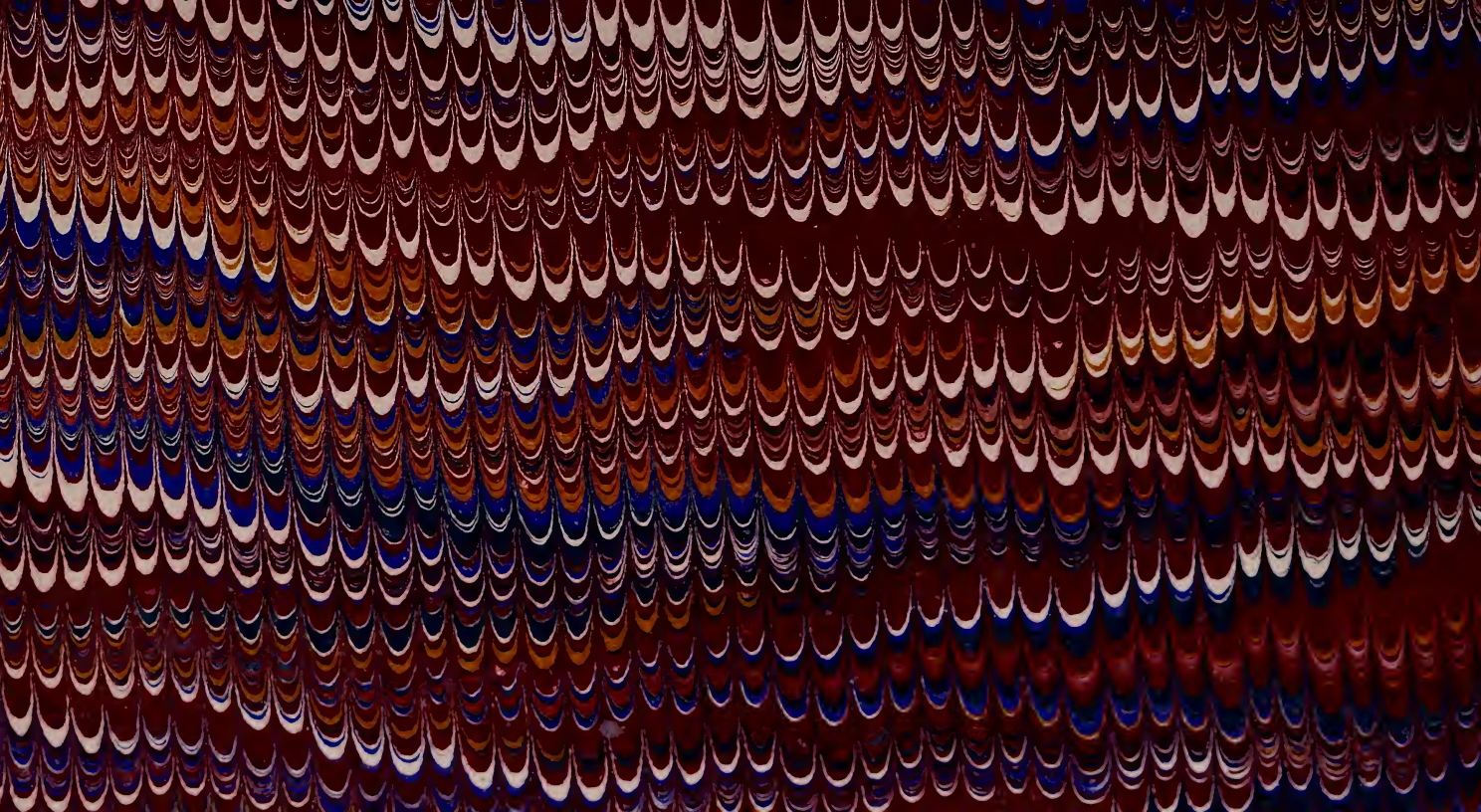
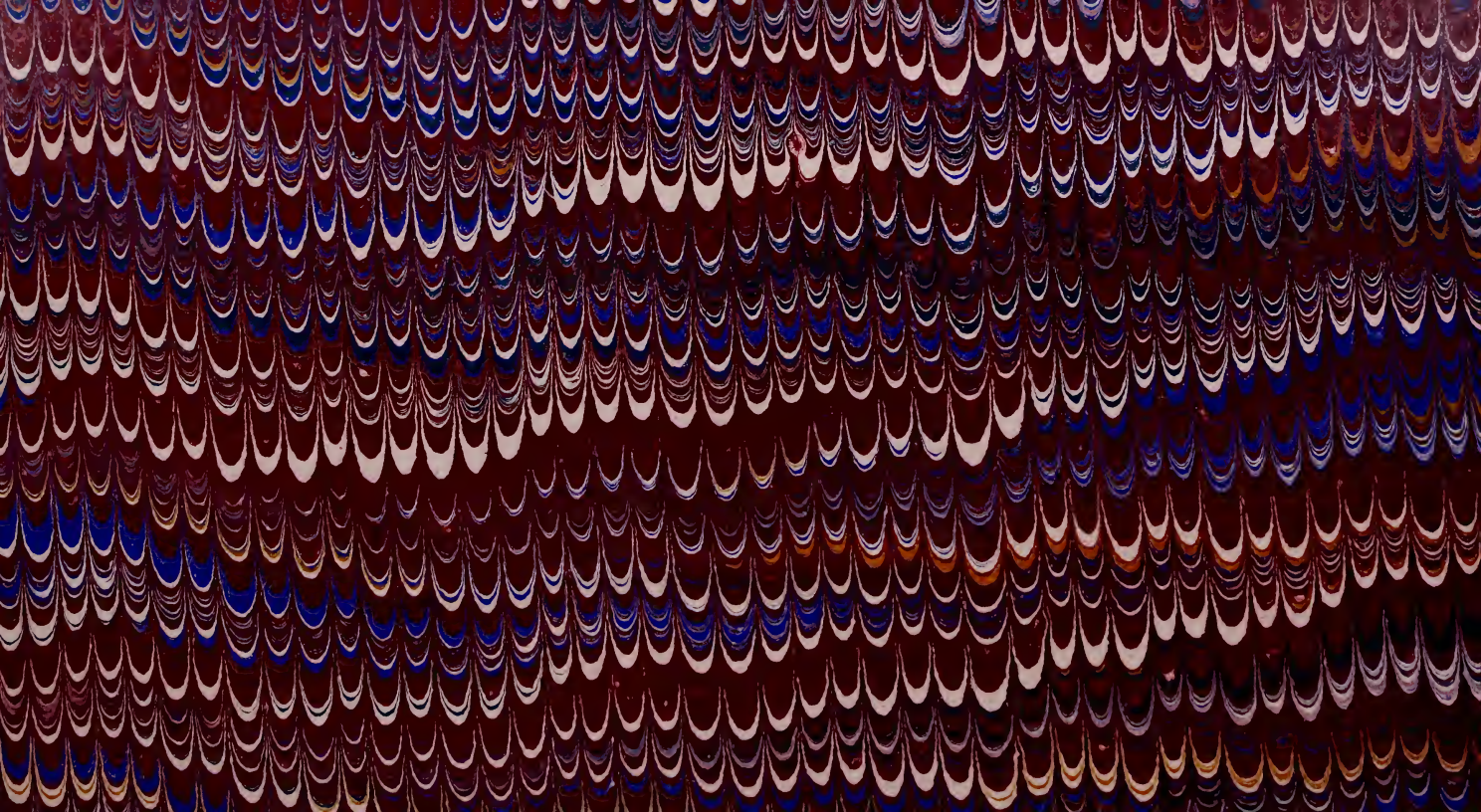






Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diefischervonerl00ilga

Fischers v. Erlahen

VERLAG VON CARL KONEGEN IN WIEN.

DIE

FISCHER VON ERLACH.

MIT FÖRDERUNG DES

K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT

HERAUSGEGEBEN

VON

ALBERT ILG.

I.

LEBEN UND WERKE

JOH. BERNH. FISCHER'S VON ERLACH

DES VATERS.

WIEN.

VERLAG VON CARL KONEGEN.

1895.

Leben und Werke

Joh. Bernh. Fischer's von Erlach

des Vaters.

---

von

Albert Ilg.

Wien,
Verlag von Carl Konegen.
1895.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

SEINER KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN ERZHERZOG

CARL LUDWIG

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET.

VORWORT.

Indem sich der Verfasser mit vorliegendem Bande das Leben und Schaffen des grössten Künstlers seines Vaterlandes in einer ausführlichen Darstellung zu entwickeln in die Lage versetzt erblickt, erfüllen denselben verschiedene, widersprechende Empfindungen. Auf der einen Seite ist es wohl ein Gefühl der Befriedigung, dass es ihm ermöglicht war, die Früchte einer beinahe zwanzigjährigen Arbeit endlich an den Tag geben zu können, andererseits aber stellt es sich niemandem als dem Autor selber bei dieser Gelegenheit deutlicher vor die Seele, dass auch diese lang andauernde und gewissenhafte Bemühung um den bedeutsamen Gegenstand keineswegs eine denselben erschöpfende und seinem Wert auch nur annähernd entsprechende geheissen werden dürfe. Ich sage das gewiss nicht aus übertriebener Bescheidenheit, sondern im vollen Bewusstsein der thatsächlichen Verhältnisse. Meine umfangreiche Schrift über Johann Bernhard Fischer, obwohl ich dieselbe — wieder gewiss fern von aller Unbescheidenheit, — als das wichtigste Buch auf dem Gebiete der österreichischen Barockegeschichts-Forschung bezeichnen kann, ist dennoch nur eine Vorarbeit, nur eine Vorstufe, ein Ausgangspunkt für künftige, eingehendere Verfolgungen des Stoffes. Wenn ich daher für den Titel die Worte: »Leben und Werke« gewählt habe, so leugne ich nicht, dass dieselben beinahe etwas grosssprecherisch sich ausnehmen gegen dasjenige, was der Inhalt bietet; doch folgte ich eben

dem Usus und vermied es, im Titel weitschweifige Andeutungen geben zu wollen. Denn in Wahrheit kann ich auch diese reichhaltige Arbeit bloss als gesammeltes Material für eine Biographie des Künstlers erachten, an welches Spätere anknüpfen mögen; dem hier Vorliegenden selber fehlt noch vor allem die gleichmässig reichhaltige Erschöpfung und Behandlung der einzelnen Partien.

Wie ich an verschiedenen Stellen des Werkes es ausgesprochen habe, galt meine Bemühung besonders zwei Zielen. Für's Erste hiess es, in dem Sumpf und Urwald der bisherigen, kritiklosen Literatur, um nicht zu sagen, in dem Altweibergeschwätz unserer älteren Autoren über Fischer, ausroden, festen Boden finden und gangbare Wege schaffen. Da aber selbst nach solcher harter Mühe erst ein karger, dürftiger Grund gewonnen war, so zeigte es sich nothwendig, neues Material zu entdecken. Ich hoffe nun zwar, meine Leistung dürfte darthun, dass es mir in familiengeschichtlicher, biographischer und kunstgeschichtlicher Hinsicht gelungen ist, eine grosse Reihe neuer Nachrichten zu finden, durch welche, besonders auf urkundlicher Basis, die Erscheinung des Meisters erst eigentlich begründet worden ist, — trotzdem aber fühle ich sehr wohl, dass ich noch lange kein Porträt der Gestalt zu liefern imstande war, sondern vorerst bloss eine leichte Skizze. Wie viele Partien der Geschichte Johann Bernhard's noch im Dämmerlichte der Vermuthungen und Hypothesen liegen, so sehr ich mich auch redlich gemüht habe, dasselbe zu erhellen, wird dem Leser nicht unbemerkt bleiben, und ich empfinde es selbst mit Bedauern, dass solche Abschnitte meines Buches von anderen sehr unharmonisch abstechen müssen, bei welchen mich ein besseres Finderglück begünstigte. Vom Gesichtspunkte der Wertschätzung des schriftstellerischen Opus ist demselben solche Ungleichheit ohne Zweifel abträglich, aber ich vermag dem Übelstande nicht abzuhelfen. Wer auf dem Felde

der Barockeforschung gearbeitet hat, der weiss wohl, auf wie wenige und ungenügende Vorarbeiten er sich stützen kann. Ich zweifle daher nicht, ja ich wünsche vielmehr, dass dieses Buch in der Literatur der Fischerforschung recht bald veraltet sein werde. Wenn es aber auch einmal reichere und bessere Darstellungen ersetzt haben werden, so soll mich das doch keineswegs betrüben. Ich hoffe, dass meine Arbeit dann doch nicht der Stein sein dürfte, den die Bauleute verwerfen, sondern der Grundstein, auf dem sie weiterschaffen werden.

Winke, Andeutungen und Fingerzeige für einen derartigen Ausbau des Werkes bietet mein Buch wohl die Hülle und Fülle. Namentlich an der Localforschung wird es gelegen sein, den Spuren am Orte sorgfältiger nachzugehen, welche ich Einzelner in der Ferne häufig nur zu skizzieren vermochte. Einmal aufmerksam gemacht, wird man nun wohl auch in den Archiven, öffentlichen wie privaten, der Fischerfrage mit Liebe nachgehen, und da ist es nun im hohen Grade möglich und wahrscheinlich, dass, namentlich aus den Archiven der adeligen Familien, welche die Fischer kannten, beschäftigten und förderten, ganz neue Quellen zutage gefördert werden, welche mir unbekannt blieben und dem Bilde der Biographie wesentliche Vervollständigungen beibringen dürften.

Doch genug zur Entschuldigung der Unvollkommenheit, in welcher dieser Versuch erscheint; die Erkenntniss derselben hat sein Herauskommen auch lange Zeit verzögert, endlich aber vermochte es das Drängen so vieler Freunde der Sache über den Verfasser, auf dass er sich entschloss, mit seiner Arbeit an's Licht zu treten, so mangelhaft sie auch noch sein möge. Ein Anfang muss in allen Dingen ja einmal gemacht werden.

Ich danke es dem hohen k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht, dass ich unter seiner Förderung die grösste Arbeit meines fachlichen Wirkens der Öffentlichkeit übergeben kann, und fühle mich in dieser Hinsicht dem früheren Herrn

Minister, Sr. Excellenz Freiherrn Dr. Paul Gautsch von Frankenthurn, sowie seinem Nachfolger Sr. Excellenz Dr. Stanislaus Ritter von Madeyski, Herrn Sectionschef Vincenz Grafen Latour-Baillet und Herrn Ministerialsecretär Freiherrn Wilhelm von Weckbecker besonders verpflichtet. Die Anzahl derjenigen Personen, welchen ich einzelne Unterstützungen und Förderungen in Sachen der Forschung verdanke, ist eine sehr grosse; ich habe ihrer an den betreffenden Stellen im Texte wie in den Noten gedacht. Hervorragenden Dank schulde ich aber den Herren: Sr. Excellenz Graf Dr. Gaston von Pöttickh-Pettenegg, Rathsgebietiger des hohen deutschen Ritterordens, Sectionsrath Dr. Karl Schrauff im k. u. k. geheimen Haus-, Hof- und Staats-Archiv zu Wien, Dr. Karl Glossy, Director des Museums der Stadt Wien, Friedrich Pirkmayer, Landes-Archivar in Salzburg, Adolf Mörath, Director des fürstlich Schwarzenberg'schen Central-Archives in Böhm. Krumau, sowie Herrn Dr. Camillo List, Custosadjunct an den kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses in Wien, welch Letzterer mich bei der Drucklegung, Correctur, Anfertigung des Registers etc. auf die werkthätigste Weise unterstützt hat. Endlich darf ich wohl meines liebenswürdigen, rührigen Verlegers, Herrn Karl Konegen, sowie der exacten Leistung der k. k. Hofbuchdruckerei Fr. Winiker und Schickardt in Brünn mit verdientem Dank und Anerkennung gedenken.

Thaur bei Hall in Tirol, 3. August 1894.

A. Ilg.

INHALT.

I. Abschnitt:

Jugendzeit, Studien in Italien und Heimkehr.

Die Vorfahren der Fischer, pag. 1. — Die Eltern Johann Bernhards, 7. — Seine Geburt, 11. — Beziehungen zu Prag, 14. — Schloss Eggenberg, 20. — Beziehungen zum Adel, 22. — Prager Kunstverhältnisse, 25. — Die Künstlerfamilie der Schor, 28. — Maratta, 46. — Die Galeria im Palazzo Colonna in Rom, 52. — Carlo Fontana, 59. — Die Portugiesische Kirche in Rom, 63. — Paolo Falconieri, 65. — Giov. Pietro Bellori, 66. — P. Athanasius Kircher, 67. — Der Vicekönig von Neapel, Marchese del Carpio, 69. — Medaille auf Karl II. von Spanien und Maria Ludovica von Bourbon, 70. — Franc. Ant. Pichetti, 72. — Ende des Aufenthaltes im Süden, 74. — Die Künstlerfamilie der Burnacini, 75. — Lod. Ott. Burnacini, 76 — Die Pestsäule auf dem Graben zu Wien, 94. — Math. Rauchmüller, 98. — Die Gebrüder Strudel, 104. — Joh. Ignaz Bendel, 128. — Fischer wird Lehrer des Kronprinzen Joseph, 133 — Seine Arbeiten am Mausoleum in Graz, 136. — Seine Verhältnisse als kais. Ingenieur, 143. — Erste Vermählung, Porträte, 144. — Die Triumphbogen von 1690 in Wien, 146. — Franc. Galli-Bibiena, 154. — Der Hochaltar in der Kirche zu Maria-Zell, 162. — Geburt des Sohnes Joseph Emanuel, 166. — Die gräfl. Strattmann-, fürstl. Batthyany'sche Familie, 168 — Anmerkungen, 171.

II. Abschnitt:

Thätigkeit für Salzburg, Schönbrunn und andere Bauten.

Erzbischof Johann Ernst Graf Thun-Hohenstein, pag. 201. — Gasp. Zugalli und der Bau der Theatinerkirche, 202. — Die Kirche der Ursulinerinnen, 207. — Der Marstall auf dem Sigmundsplatze, 210. — Arbeiten am Dom, 213. — Die Dreifaltigkeitskirche, 215. — Die Wallfahrtskirche im Kirchenthal bei Lofer, 220. — Die Universitätskirche in Salzburg, 223. — Die Kirche des Johannis-Spitals, 235. — Das Schloss Klesheim, 238. — Project einer Kupferstich-Publication, 245. — Zwei Briefe des Künstlers an den Erzbischof, 249. — Das Lustschloss Schönbrunn bei Wien, 252. — Das Renaissanceschloss Schönbrunn, 262. — Die Idee eines Neubaues, 263. — Der erste Entwurf der Anlage, 270. — Der zweite Entwurf, 280. — Die

Veränderungen in der Theresianischen Zeit und später, 293. — Das Mansfeld-Fondi'sche Palais (Schwarzenberg) in Wien, 302. — Die Töchter des Künstlers, 326. — Untersuchungen über Fischer's angebliche Urheberschaft an den Liechtenstein'schen Palästen in Wien, 327. — Der Sommerpalast in der Rossau, 328. — Das Majoratshaus in der Stadt, 333. — Abbate Dom. Martinelli, Aless. Christiani und Gabr. di Gabriele, 337. — Die Tirolischen Martinelli, 345. — Das Belvedere im Liechtenstein'schen Park, 355. — Die Mehlgrube auf dem Mehlmarkt, 359. — Die Baumeisterfamilie der Oetl, 363. — Die Triumphpforte von 1699 in Wien, 368. — P. Abraham a Santa Clara, 373. — Das Palais Batthyany in der Renngasse (Schönborn), 374. — Das Palais Trautson in der Schenkenstrasse, 380. — Die Grafen Althan, 383. — Das ehem. Althan'sche Lustgebäude in der Rossau, 385. — Das Schloss Frain in Mähren, 387. — Erhebung in den Adelsstand, 391. — Anmerkungen, 394.

III. Abschnitt:

Die Frage der Peterskirche, Verhältniss Hildebrand's zu Fischer, Bauten in Wien und Prag, der Entwurf einer historischen Architektur.

Geschichte des Baues von Sct. Peter in Wien, pag. 417. — Franc. Cischini, 423. — Antheil der Galli-Bibiena, 431. — Die Kirche zu Gabel in Böhmen, 433. — Pietro Bianca, 435. — Das Indianische Cabinet in der Wiener Burg, 440. — Das Winterpalais des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse, 445. — Joh. Lucas von Hildebrand, 449. — Ernennung Fischer's zum Hofgebäu-Ober-Inspector, 471. — Das ältere Denkmal des heil. Joseph auf dem hohen Markt, 473. — Fischer wieder in Maria-Zell, 485. — Sein Landhaus in Nikolsdorf, 487. — Das Palais Clam-Gallas in Prag, 491. — Gehaltsverhältnisse, 495. — Das Schreyvogel'sche Haus in Breslau, 497. — Das Trautson-Palais in Sct. Ulrich, 498. — Das castrum doloris für Joseph I., 506. — Jugendarbeiten Joseph Emanuel's, 512. — Beziehungen der beiden Fischer zu G. W. Freiherrn von Leibniz, 515. — Dienstes- und Gehaltsangelegenheiten des ält. Fischer, 520. — Der »Entwurf einer historischen Architektur«, 522. — Die für Fischer thätigen Kupferstecher, J. A. Delsenbach, 546. — Widmung und Vorrede zum »Entwurf«, 551. — Eintheilung und Anordnung der Tafeln des »Entwurfes« im Manuscript von 1712, sowie in den Ausgaben von 1721 und 1725, 556. — Anmerkungen, 582.

IV. Abschnitt:

Die Karlskirche, letzte Arbeiten in Wien und Böhmen, Tod des älteren Fischer.

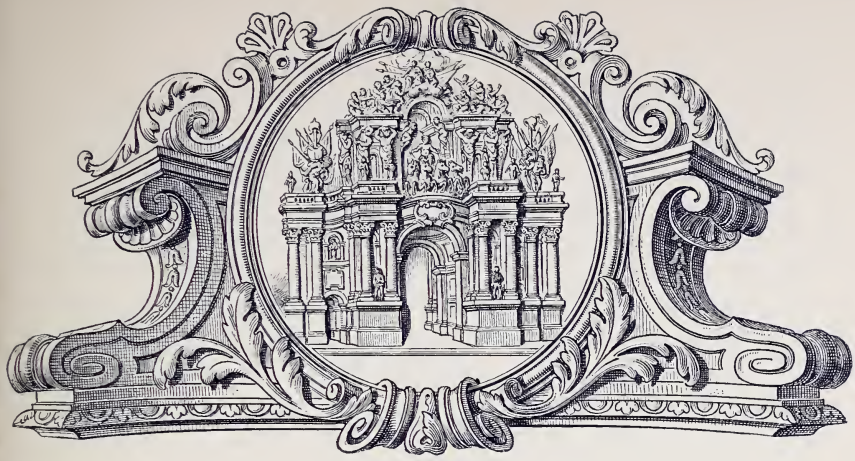
Die Stiftung der Karlskirche in Wien, pag. 615. — Donato Felice d'Allio, 617. — Baugeschichte, 618. — Die Familie der Galli-Bibiena, 622. — Ferdinando Galli-Bibiena, 623. — Die Modelle der Bauconcurrenz, 634. — Die Grundsteinlegung, 637. — Fischer's Wagenpauschale, 639. — Fortsetzung der Baugeschichte, 641. — Das Motiv der Trajansäule, 656. — Die Superga

in Turin und ihr Verhältniss zur Karlskirche, 662. — Der plastische Schmuck der Säulen; die Künstler, welche damit in Zusammenhang stehen, J. Ch. Mader, 672. — Abbildungen der Karlskirche, 677. — Die »Prospecte«, 683. Der Saal im Stifte Herzogenburg, 687. — Das Mitrowiz'sche Grabdenkmal bei Sct. Jakob zu Prag, 690. — Die böhmische Hofkanzlei in Wien, 696. — Nachrichten von Jos. Emanuel Fischer's Studienreisen, 702. — Die Königsburg in Ofen, 704. — Des jüngeren Fischer's Verbindungen mit Gelehrten in den Niederlanden, England, Deutschland, 709. — Ist die Kirche der Salesianerinnen in Wien ein Werk Fischer's? 713. — Die Jakobskirche in Innsbruck, 717. — Das Althan'sche Palais auf der Wieden in Wien, 722. — Medaille und andere Bildnisse des ält. Fischer, 724. — Das Batthyany'sche Palais in der Schenkenstrasse, 727. — Das Palais Rofrano (Auersperg) in Wien, 729. — J. Ch. Neupauer und sein Haus in der Singerstrasse, 732. — Die Wallfahrtskirche zu Haindorf in Böhmen, 735. — Fischer als Gothiker, 753. — Die Hofstallungen in Wien, 755. — Das Ableben des Künstlers, 762. — Sein Testament, 765. — Anmerkungen, 772.

I. ABSCHNITT.

JUGENDZEIT, ITALIENISCHER AUFENTHALT UND RÜCKKEHR NACH ÖSTERREICH.

1656 bis 1694.



Jugendzeit, Studien in Italien und Heimkehr.

Die Fischer waren eine ursprünglich wahrscheinlich aus Österreich stammende, aber in den Niederlanden ansässige Familie. Als solche schrieben sie sich de Visscher und hatten ein Wappen, welches in den Hauptsachen demjenigen des jüngeren, Joseph Emanuel Fischer, gleicht, nur dass die Anordnung der Theile eine etwas andere ist und der geflügelte Schrägbalken mit den Sternen und die Kugel noch fehlt, welchen Joseph aus dem speciellen Wappen seines Vaters Johann Bernhard hinzugenommen hatte.[1])

Das Wappen stellt sich somit bei den alten niederländischen de Visschers folgendermassen dar: Es ist ein quadrierter Schild, in 1 und 4 mit einem blauen Delphin in Silber mit erhobenem Schweife auf schwarzen Wellen, in 2 und 3 eine Sirene von natürlichen Farben mit dem Spiegel in der Hand in blau. Wir werden die Wandlungen, welche mit diesen Emblemen im Laufe der Zeit vorgiengen, noch eingehend zu erörtern haben. Hier sei nur bemerkt, dass das Wappen ein redendes war und somit der Fisch — Delphin — als dessen ältester Bestandtheil zu betrachten sein wird.

Wie mir Herr Rietstap freundlichst mittheilt, hiessen die Visscher, denen dieses Wappen eigen war, De gueules au

Sautoir d'or. Das Geschlecht war in zwei Linien selber getheilt, jenes der Barone de Visscher, welche erst 17. December 1791 baronisiert wurden und 3. Jänner 1863 ausstarben, und das der de Visscher, Grafen von Celles, Barone seit 1. September 1686, französische Grafen seit 29. September 1809, ausgestorben 1. November 1841. In der 2. Auflage des Armorial[2]) beschreibt Rietstap das Wappen der holländischen de Visscher folgendermassen: Aux 1 et 4 d'arg. à un dauphin d'azur, la queue en haut, la tête en bas et en fasce, soutenu d'une mer de sa.; le dauphin che 1. cont.; aux 2 et 3 d'azur à une sirene de carn.; les cheveux épars, peautrée de sin., tenant de sa main dextre un miroir; la sirene da 3 cont.

Es scheint, dass auch unsere österreichischen Abkömmlinge dieses Geschlechtes sich ihrer niederländischen Verwandtschaft bewusst blieben. Darauf deuten einige Umstände. Ich will hier gar nicht erst darauf Gewicht legen, dass Personen von gleichfalls niederländischer Herkunft, z. B. die Paintema, wie wir sehen werden, zu ihrer nächsten Freundschaft gehörten; dass der jüngere Fischer, wie ebenfalls zu zeigen sein wird, auf seiner Studienreise eben in jenem Lande und bei Gelehrten jener Nation, wie Gravesande etc., besonders seine Ausbildung suchte, sondern es verdient diesbezüglich vor allem betont zu werden, dass unsere beiden Fischer — namentlich aber der ältere — ihren Namen zuweilen auch in Formen schrieben, welche an die niederländische Sprech- und Schreibweise gemahnen. Von Johann Bernhard herrührende Unterschriften lauten zuweilen Vischer, Vischers, und Erlaken, Erlakhen, van Erlakhen etc. Was die plattdeutsche Schreibung dieses zweiten Theiles, des adeligen Praedicates, betrifft, so ist sie in diesem Betracht ganz besonders merkwürdig und beleuchtet das fortdauernde Bewusstsein von der niederländischen Herkunft umsomehr, als jenes Praedicat ja erst Fischer dem älteren in Österreich verliehen und durch ihn vom bürgerlichen Namen seiner Mutter entlehnt wurde, somit seinen niederländischen Vorfahren nie eigen gewesen war — dennoch zuweilen aber eine Schreibung solcher Art erfuhr.

Den nichtadeligen Familiennamen Fischer betreffend, wäre die von Johann Bernhard öfters gebrauchte Schreibweise Vischer, Vischers etc. allerdings nur ein correctes Zurückgehen auf die

niederländische Form. Es muss, was diesen Gegenstand betrifft, jedoch eine sorgfältige Erwägung platzgreifen.

P. E. Richter in Dresden hat in einem sehr leichtfertigen und der nothwendigen Sachkenntnis entbehrenden Aufsatz [3]) unter dem Titel: »Fischers, nicht Fischer von Erlach« die Welt, ganz besonders aber uns oberflächliche Österreicher, darüber belehren zu müssen geglaubt, dass wir nicht einmal den Namen unseres grössten Architekten richtig wüssten. Die Entdeckung ist vor allem nichts Neues, denn schon Bergmann hat geglaubt, die Schreibung Fischers sei richtiger — schrieb jedoch selbst immer Fischer! Der Verfasser hat über die Sache zwar keine Studien gemacht, er fand aber in dem grossen Kupferstichwerke Johann Bernhards, dem »Entwurfe einer historischen Architektur«, welcher noch den Gegenstand unserer gründlichen Untersuchung zu bilden haben wird, dass der Name öfters Fischers geschrieben wird. Sofort behauptet er kühn, sie haben sich nie anders als Fischers unterschrieben. Dies ist falsch. Um nur ein paar Beispiele aus Urkunden zu geben, schreibt sich der Vater eigenhändig in seinem Testamente 1723: Fischer; ebenso der Sohn bei gleichem Anlasse 1742: Freiherr von Fischer. Eine zu besprechende Urkunde des kais. Obersthofmeisteramtes von 1705 enthält das Autograph: Fischher V. Erlach. Der von den Beamten geschriebene Text dieses Documentes sagt jedoch stets: Fischers. Der Enkelsohn Bernhards, der Officier Karl, schreibt sich in Militäracten des k. k. Kriegs-Ministeriums: Fischer. Richter, der keine Ahnung von einer niederländischen Derivation der Familie hat, erklärt die Form Fischers gänzlich grundlos und unrichtig als aus »Fischers Sohn« entstanden, was vollkommen halt- und sinnlos ist.

Allerdings kommen andere als die gewöhnliche Schreibung vor, aber sie zwingen uns keineswegs, von letzterer Abgang zu nehmen, da die Autographe der Künstler selbst am häufigsten Fischer haben. Es ist wahr, die gestochenen Unterschriften auf den Tafeln und Titeln, sowie die Widmung im »Entwurf« haben Fischers, die auf Johann Bernhard 1719 geprägte Medaille Richters desgleichen, die Obersthofmeisteramts-Protokolle nennen sie ebenso, der Freund des älteren, Heraeus, nennt ihn immer Fischers, ebenso Leibniz (also Nordländer!), aber die von

Johann Bernhard selbstmodellierte Medaille von 1682 hat die Schreibung Fischer, die Salzburger, Grazer und Wiener Magistratischen Urkunden schreiben Fischer, Vischer, Fisher, aber niemals Fischers; sein ältestbekannter Vorfahr, Peter, 1612, heisst Vischer; sein Vater und Grossvater Fischer oder Vischer; seine Zeitgenossen Rink und Marperger, sowie das amtliche Wiener Diarium bei den Todesanzeigen, die Tauf-, Trauungs- und Sterbeprotokolle der Kirche haben nur Fischer — Beispiele, die noch um vieles zu vermehren wären. So nennt den älteren der Verfasser des Artikels über den Dianatempel in Ephesus im Merkwürdigen Wien 1727, welcher sich als einen Bekannten des Künstlers aufführt, stets Fischer; dieselbe Form hat Küchelbecker 1730, der in Wien gewesen war. Die 1725 erschienenen Feriae aestivae haben Fischer. P. Fuhrmann (1771) und Sternegger (1757) ebenso, der späte und unkritische Milizia aber wieder Fishers etc.

Hieraus ergibt sich also nur, — was jedem Kenner jener Epoche ohnehin bekannt genug ist, — dass die Schreibungen von Namen dieser Zeit der grössten Willkür unterworfen sind und etwas Beweisendes aus ihnen schwer zu entnehmen wäre. Im kais. Staats- und Standes-Kalender,[4]) also aus officieller Quelle, wird z. B. eine und dieselbe Person, — der jüngere unserer Künstler, — einmal Fischer, einmal Fischers genannt! Somit zerfällt Herrn Richters Belehrung, wie wir unsern Meister richtig schreiben sollen, in nichts. Seine Schreibweise Fischers hat ganz sicher keine Anwartschaft auf Beachtung; gründlicher wäre noch Vischers, das der niederländischen Familientradition entspräche. Nicht minder aus der Luft gegriffen ist ferner Richters Ansicht, dass der 1735 in den Freiherrenstand erhobene Sohn sich erst Fischer genannt, früher aber Fischers geheissen habe. Jene Schwankungen der Schreibweise zeigen deutlich, dass, wenn die Fischer aus den Niederlanden in Österreich eingewandert sind, die fremdartige Form sich im süddeutschen Lande allmählig verloren habe und der landesüblichen gewichen sei, der sich die Träger des Namens in ihren Unterschriften auch anbequemten, — geradeso wie aus den niederländischen Künstlernamen Mytens, van Scüppen, Skoon-Jans in Wien ein Meytens, Schuppen und Schonjans geworden ist. Gab es jedoch,

wie wir im Folgenden als wahrscheinlich darzustellen hoffen, sowohl eine niederländische als eine steierische Linie, so mögen die Mitglieder der letzteren sich zwar hie und da im Bewusstsein dieses Zusammenhanges in der nordischen Form geschrieben haben, doch hat das keinerlei Bedeutung, denn sie waren und blieben Österreicher. Zudem hat eine zweihundertjährige Tradition die süddeutsche Form in der Literatur sanctioniert und wir bleiben daher bei unserem österreichischen Fischer von Erlach.

Wir wollen gleich an dieser Stelle dem häufig vorkommenden Irrthume begegnen, dass die Familie vom Hause aus letzteres Praedicat besessen habe. Sie hiess bloss Fischer und erst der Architekt Joh. Bernhard erhielt es in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts durch Kaiser Leopold I. Indem er, wie wir sehen werden, den Namen seiner bürgerlichen Mutter zum Praedicat wählte, ergibt sich, dass die Familie unserer berühmten Meister mit den zahlreichen adeligen Geschlechtern des Namens Erlach und ähnlicher gar keine Verwandtschaft hat. Seit seiner Erhebung zum Freiherrn legte der Sohn, Joseph Emanuel, das Praedicat auch wieder ab und schrieb sich bloss Freiherr von Fischer.[5])

Es wurde bereits gesagt, dass das freiherrliche Wappen Joseph Emanuels von 1735 die Bestandtheile des alten Wappens jener niederländischen Familie aufnimmt, sie jedoch mit dem Schrägbalken, den Sternen und der Kugel seines väterlichen Wappens vermehrt. Dieses selbst, welches dem Johann Bernhard um 1705 verliehen wurde, hat dagegen noch gar nichts von den Emblemen der niederländischen Fischer adoptiert, sondern nebst dem Schrägbalken, Kugel und Sternen noch einen nackten, von einer Schlange umwundenen Arm, wie dieses Aesculapische Symbol in Wappen von Ärzten derzeit öfters vorkommt. Diese merkwürdigen Umstände sind wohl geeignet, einen Schluss auf die Sachlage ziehen zu lassen. Daraus, dass der jüngere Fischer bei seiner Baronisierung eine Aufpfropfung des alten Wappens der Familie de Vischer vornimmt, dürfte, sowie aus den sonstigen niederländischen Traditionen und Beziehungen, aus der Schreibweise des Namens, wohl hervorgehen, dass eine Verwandtschaft der österreichischen Künstlerfamilie mit jener in den Niederlanden bestand, daran man sich bei solcher Gelegen-

heit erinnern wollte, — der Umstand aber, dass bei der Adelung des Vaters Johann Bernhard noch nicht das niederländische, sondern ein ganz verschiedenes heraldisches Zeichen gewählt wurde, zeigt deutlich, dass, wie wir übrigens auch sonst wissen, die österreichischen Fischer im 17. Jahrhunderte noch bürgerlichen Standes gewesen waren. Es ist also mit Bestimmtheit anzunehmen, dass wir in ihnen einen Seitenzweig der nordischen Familie zu betrachten haben. Merkwürdig ist, dass nach Rietstaps »Armorial«, 2. Aufl., I., pag. 673, ein baierisches Geschlecht Fischer folgendes Wappen führt: »Aux 1 et 4 d'azur à un baton d'Esculape d'or, accolé d'un serpent du même; aux 2 et 3 de gu. à une ancre d'arg.« Auch das Weitere ist dann abweichend.

Auch die niederländischen de Vischer dürften aber bereits aus den österreichischen Ländern dorthin gekommen sein, welche somit als die Urheimat des ganzen Geschlechtes zu betrachten sein werden und wo wahrscheinlich der Zweig von Anfang an verblieb, dem die Künstler entstammen. Der älteste Vorfahr des österreichischen Geschlechtes, den wir kennen, ist Peter de Vischer, Rath Erzherzogs Albrecht VII., des Statthalters in Brüssel, welcher den 5. September 1608 durch Kaiser Rudolf II., Datum Schloss zu Prag, den Adelsbrief erhielt.[6])

Im Jahre 1612 finden wir ihn bei der Anwesenheit Kaiser Matthias im Gefolge seines Herrn zu Frankfurt a. M. als niederländischen Abgesandten, wobei er ein Reitpferd, sechs Kutschenpferde und vier Diener mit sich führt, somit als ein ganz vornehmer Herr erscheint.[7]) Seine Rathswürde finde ich dann unter dem folgenden Kaiser bestätigt durch einen Rathsbrieff, dat. Wien, 27. September 1621, worin hervorgehoben werden: »die angenemmen, getreuen, aufrichtigen, willigsten, vnverdrossnen, Nuzbar vnd erspriessliche dienst, so er weiland Vnserem geliebten Herrn Vetter vnd Vattern Kaiser Rudolffen den Andern etc. in Vnderschiedlichen Ime auffgetragnen verrichtungen, Z. Ihrer Majestät vnd Liebden Wollgefallen vnd belieben Vnnderthenigist erzaigt vnd bewisen hat.«[8])

Indem also 1621 die Rathswürde für Peter de Vischer bestätigt wurde, so ist die Angabe bei Hefner[9]) unrichtig, wo von einer Adelsbestätigung für denselben »ums Jahr 1620«

die Rede ist; auch confundiert unsern Peter der Autor an dieser Stelle mit einem 1577 geadelten Adam Vischer aus Budweis, welcher gar nicht hieher gehört. In den gleichzeitigen Acten kommen noch einige Peter Vischer vor, jedoch es sind gleichfalls Personen, die mit unserem Gegenstande nichts gemein haben;[10]) nur in einem Falle schiene es denkbar, dass wieder unser kais. Rath gemeint sein könnte, indem nämlich Wien, 18. Mai 1640, ein bloss »Peter Vischer« genannter Petent über kais. Befehl von der Hofkammer eine Abfertigung erhält. Es wird nicht mitgetheilt, wofür, und der Betrag (15 fl.) ist so geringfügig, dass indes die Wahrscheinlichkeit für den Unsrigen freilich nicht allzu gross ist.[11]) Im Jahre 1635 schenkt ein »belgischer Secretär Augustin Vischer« den Augustinern in Wien einen Kelch, — er könnte wohl aus der Familie gewesen sein. (Wolfsgruber, Die Hofkirche zu Sct. Augustin, Wien, 1888, pag. 149.)

Während Herr Peter de Vischer seine, wie es den Anschein hat, nicht unbedeutende Carrière in höfischen Kreisen verfolgte, lebte zu Graz in Steiermark ein schlichter Buchhändler, der auch Bürger der Stadt war, Simon Vischer, der Grossvater des berühmten Johann Bernhard. Wir können aus dem Umstande, dass sein Sohn sich 1650 verehelichte, annehmen, dass er mit jenem Peter so ziemlich gleichen Alters gewesen sein dürfte. Simon hatte dreimal geheiratet. Von der ersten Frau, Christine, stammten zwei Söhne, Michael (getauft 25. Sept. 1623) und der Vater unseres Künstlers, Johann Baptist (get. 29. Mai 1626). Von der zweiten Frau, Eva, Tochter des Hans Zwerger, Bürgers und Hutmachers in Graz, und dessen Gattin Magdalene, mit welcher sich Simon am 28. Dec. 1628 vermählte, stammten die Kinder: Elisabeth (get. 18. Nov. 1629), Maria (get. 4. April 1632), Matthias (get. 14. Febr. 1634) und Barbara (get. 2. Dec. 1636). Von seiner dritten Gemahlin, Katharina, Tochter des Zeugwartsgegenschreibers Eller, hatte er noch eine, am 3. April 1640 getaufte Tochter, Maria Katharina. Simon starb am 13. Sept. 1653 und liegt bei den Franciscanern begraben.[12]) Simons Sohn, Johann Baptist, war ebenfalls Bürger, seines Zeichens aber Bildhauer. Am 26. September 1650 heiratete er als Witwer die Witwe seines Standesgenossen, des Bildhauers Sebastian Erlacher, Anna Maria, die Mutter unseres grossen

Meisters. Sebastian Erlacher, auch Ehrlacher geschrieben, Bürger und Bildhauer in Graz, war, laut Inschrift seines Grabsteines in der Stadtpfarrkirche, den 18. August 1649 gestorben. Frau Maria Anna betrauerte ihn also ein züchtig Jahr und ward sodann die Gattin Fischers. Ihr Tod erfolgte am 17. Mai 1677, ihr Grab ist bei Sct. Andrae. Sie starb also in des Sohnes Jünglingsalter, während er sich in Italien aufhielt, denn am 30. Jänner 1678 sehen wir Johann Baptist zu einer dritten Ehe schreiten, die er mit der Tochter des schon verstorbenen Rentmeisters des fürstlichen Stiftes Kempten, Hans Friedrich Khiesel, Maria Barbara, schloss.

In dem in den Noten citierten Artikel der »Grazer Tagespost«, welcher auf meine Entdeckung über Joh. Bernhards Geburt zu Graz folgte, hat Wastler zum Theil die Angaben aus demjenigen wiederholt, welchen ich in der »Presse« gebracht hatte (siehe später), zum Theil aber neues Material aus eigenen Forschungen beigeschafft, wodurch sich unsere Kenntnis über die Familienverhältnisse sehr erweiterten. Ich folge dem Verfasser diesbezüglich im Wichtigsten.

Aus Johann Baptists Ehe mit der Witwe Erlacher war schon vor der Geburt des grossen Sohnes eine Tochter, die wie die Mutter Maria Anna hiess, entsprossen, am 11. Nov. 1652, sie starb aber bereits 7. Oct. 1656. Wie wir sehen werden, gieng der Name auf die zweite Tochter des Architekten, sowie auf eine Enkelin desselben über. Die Mutter, Frau Erlacher selbst, war die Tochter des »Ernvesten und fürnemben Maister Jörg Khrätschmair, aines Bürgers ünd Tischlers in der Stadt, und dessen Gattin Eva«. Ihr erster Gatte, Erlacher, war aus Tegernsee in Baiern gekommen und hatte sie am 23. Oct. 1633 geehelicht, doch wissen wir nichts von einem Kindersegen dieser Verbindung. Von Johann Baptists Brüdern, welche des Grossvaters Buchladen weitergeführt haben, dürfte einer an der Pest gestorben sein, indem es im Jahre 1680 heisst, dass im October in dem Hause in der Sporgasse gegenüber dem Rainer'schen (heute Nr. 18) »der pugglete Buchführer Vischer und ein Junge nebst einer Magd« der Seuche erlagen.

Da ich in jenem Feuilleton die Grazer Localforscher aufgefordert hatte, dem Geburtshause des berühmten Meisters

nachzuforschen, so hat Wastler sich Mühe gegeben, diesem Ansinnen zu entsprechen. Er gibt folgende Aufschlüsse: Die Beschreibung der Häuser von Graz aus dem Jahre 1728 führt von dem Nr. 227 im Judengassel an: »Andreas Stengg, Maurermeister, vormals N. Fischer, Bildhauer.« N. bezeugt bloss, dass der Schreiber den Vornamen nicht mehr kannte, er setzt es in allen analogen Fällen an die Stelle; da es keinen zweiten Bildhauer Fischer in Graz damals gegeben, so ist natürlich nur Johann Baptist gemeint. Es ist heute das Haus Nr. 5, die Gasse führt nun den Namen Frauengasse. Wastler bemerkt, dass die Häuserbeschreibung von 1728 aufs genaueste selbst alle Innenräume ergibt, wodurch es möglich wird, zu constatieren, dass sich bis zur Stunde in der Eintheilung der Räume nichts geändert habe. Das Gebäude hat drei Stockwerke, in jedem desselben vier Zimmer, einen Alkoven, Küche, Vorhaus und Speisekammer; nur sind heute die Alkoven verändert und die Façade modernisiert.

Freilich fehlt der Beweis, ob in diesem Hause Johann Bernhard das Licht der Welt erblickt hat! Denn, ob sein Vater es 1656 schon sein Eigen nannte, wissen wir nicht. Er kann es auch später erst erworben haben. Bei der Geburt des Sohnes dreissig Jahre alt, dürfte er kaum schon zu den Mitteln gelangt gewesen sein. Aber es wäre möglich, dass seine zweite Frau, die Mutter Johann Bernhards, oder schon seine erste, deren Namen ich nicht kenne, es ihm zugebracht hätte; endlich könnte er es von seinem Vater, dem Buchhändler Simon, geerbt haben. Leider liegen ältere Verzeichnisse als dasjenige von 1728 nicht vor. Andreas Stengg, welcher in diesem Jahre als Besitzer genannt erscheint und das Haus nach Johann Baptists Tode (1702) erwarb, war kais. Hofbaumeister. Sein Stand lässt vermuthen, dass Johann Bernhard auch anderweitig mit dem Manne in Verkehr stand, dem er sein Vaterhaus überliess, als er um jene Zeit schon ständig in Wien weilte, doch ist mir der Name sonst nirgends begegnet.

Von Johann Baptist Fischers Schaffen haben wir mannigfache Kenntnis. Er betrieb sein Fach im handwerklich-geschäftsmässigen Sinne und verband mit der Bildhauerei die Arbeiten des Drechslers und des Tischlers. In einer Zahlungsnotiz von

1652 wird er bloss Drechsler genannt. Der landschaftliche (d. h. von den Landständen bestellte) Maler Stephan Rez (Retz, Röz) war damals mit der Decoration eines Saales in dem Landhause zu Graz beschäftigt, wozu ihm für die Verzierung der Decke Fischer 284 Rosen geliefert hatte, welche vergoldet wurden. Sie hatten verschiedene Formen, denn es wird gesagt »für 127 grosse Rosen mit zierlichen Laubern vnd 157 kleine Rosen mit zierlichen Laubern«. In genanntem Jahre dann forderte er dafür im Namen seines Mithelfers 76 fl. 58 kr. Das folgende Jahr finden wir Fischer im Schlosse Eggenberg bei Graz beschäftigt, — es fehlt die Nachricht, mit was für einem Auftrage [13]); — 1660, als Kaiser Leopold seinen Einzug in die Stadt hielt, arbeitet er mit vielen anderen Künstlern und Handwerkern an der Aufstellung einer von der Landschaft errichteten Triumphpforte, endlich heisst es, dass er 1676 »drei steinerne Bilder auf die Pesnitz-Pruggen am Pletsch« ebenfalls für die Landschaft lieferte, eine Arbeit, deren Umfang übrigens schwer einzusehen ist, indem er am 14. Dec. g. J. dafür nur sieben Gulden erhalten haben soll.[14])

Es fällt mir bei dieser Gelegenheit ein, ob nicht vielleicht auch in dem Epitaphium Sebastian Erlachers, des ersten Mannes der Mutter Johann Bernhards, eine Arbeit von dessen Vater, Johann Baptist, zu vermuthen wäre. Da dieser schon ein Jahr nach Erlachers Tode Gatte seiner Witwe geworden und ebenfalls Bildhauer war, so liegt die Annahme ziemlich nahe, dass die Witwe das Grabmal von keinem Fremden werde ausführen gelassen haben. Sehr möglich auch, dass Johann Baptist früher bei Erlacher Geselle war und dann des Meisters Witwe ehelichte, wie damals bei Künstlern sehr häufig vorkam. Das Epitaph hat die Gestalt einer überhöhten, oben abgerundeten Steintafel, welche von schwerem, stark verschnörkeltem Ornament umgeben ist. Oben ist in Relief ein fliegender Putto mit Palmenzweig und Sanduhr angebracht, unter demselben zwei andere bei einem Todtenschädel schlummernd, letztere von sehr grosser Ähnlichkeit mit derselben Darstellung an dem Epitaphium in der Vorhalle von Sct. Peter in Salzburg, welches 1693 der Maler Rottmayr der Familie Guardi widmete, ein Werk B. Mändls oder Wolf Weissenkirchners. Den übrigen Theil von Erlachers Grabmal füllt folgende Inschrift:

HIER LIGD BEGRABEN DER EHRNVÖST VND KHVNSTREICHE HERR SEBASTIAN EHRLACHER, BVRGER VND BILDHAVER IST IN GOT SEELIGK. LICH ENDSCHLAFEN DEN 18. AVG.VSTI ANNO 1649.

An den Gerechten wiert man ewigklich gedencken, er wirt sich für einen bösen Geschrey nicht fürchten. Psal. CXI. V. 7.

Die Wahl des Psalmen-Citates ist etwas auffällig. Vielleicht hatte sie eine Beziehung zu irgend einem Umstande im Leben des Bestatteten?

Wenn Johann Baptist das Denkmal verfertigt haben sollte, so erweist er sich im Figuralen als ein gefälliger Bildner, im Ornament ganz dem Charakter der Stuccatorer seiner Epoche adaequat. Die anerkennenswerten Forschungen Wastlers haben über Sebastian Erlacher reichliches Material an den Tag geliefert, namentlich über seinen harten Streit mit der Confraternität der Maler und Bildhauer in Graz, welche ihm die Aufnahme als Fremdgebornem verweigerten.[15])

Sollten etwa die Worte des Psalmisten auf dem Denkmale mit diesen Gehässigkeiten im Zusammenhange stehen? —

Der Aufsatz Wastlers enthält sehr eingehende Nachweise über die Herkunft, Eltern, Grosseltern und ersten Lehrherrn Erlachers, und berichtet auch, dass derselbe bei Sct. Andrae in Graz drei Altäre gefertigt hatte, welche heute aber längst abhanden gekommen sind. Erlacher zeigt sich in seinen Äusserungen gegen die zopfige Confraternität, bei welchen es bis zum Kaiser gieng, als einen muthigen und sehr schneidigen Mann, dem man sofort alle Sympathie entgegenbringt. Er scheint auch seinen Willen durchgesetzt zu haben. Seine Abkunft hat aber mit der Geschichte Fischers nichts weiter zu thun, weshalb ich hier diesbezüglich nur auf Wastler verweise.

Nach beinahe zehnjährigem vergeblichen Forschen ist es mir endlich 1886 gelungen, diese Abstammung Joh. Bernhards, sein Geburtsdatum und seine Wiegenstätte zu entdecken. Ich muss dabei einen Blick auf die chaotischen Wirrnisse der früheren Literatur werfen, welche ausnahmslos von der richtigen Sachlage keine Ahnung hat und, seit zweihundert Jahren im Dunkel tappend, durch fortwährendes Abschreiben die ver-

schiedensten falschen Angaben von Geschlecht zu Geschlecht weiter verpflanzte, ohne den einzig zum Licht führenden Weg urkundlicher Forschung zu betreten. Den Geburtsort betreffend, wechselt in der Literatur Prag mit Wien; manche Autoren machen es sich mit einem »Prag oder Wien« bequem. Als Geburtsjahr wird meistens 1650 angegeben, nur einer hat das richtige Jahr, jedoch mit falschem Monat und Orte.

Um dem Leser einen Begriff von dem Durcheinander dieser Angaben zu bieten, will ich die wichtigsten Bücher hier in der Note nebeneinanderstellen.[16])

Ich habe zur Zeit der Auffindung der richtigen Daten den Gang der Untersuchung bereits kurz dargestellt, weil es mir darum zu thun war, noch vor dem Erscheinen dieser Monographie dieselben zum Gemeingut zu machen.[17])

Das Datum 1656 für die Geburt Johann Bernhards war mir und auch anderen[18]) aus der Angabe des Wiener städtischen Todtenprotokolles und des Wiener Diariums bekannt, wo des Künstlers Hingang 1723 in einem Alter von 67 Jahren angeführt wird. Auf den Geburtsort kam ich jedoch erst durch ein sehr umständliches Suchen. Von der bestehenden Literatur irregeführt, lenkte auch ich anfangs mein ganzes Augenmerk auf Prag und hoffte in einem dortigen Taufbuche Aufschluss zu erhalten. Herr Hauptpfarrer J. Navrátil von Sct. Heinrich hatte die Güte, in sämmtlichen Pfarren Nachforschungen anzustellen; sie blieben natürlich erfolglos. Endlich leiteten mich Recherchen über die erste Gemahlin des Künstlers auf den Act seiner Trauung, wovon seinesorts die Rede sein soll, und nachdem mit vielen Schwierigkeiten hiezu eine ganze Reihe Persönlichkeiten eruiert und auch die Pfarre Wiens festgestellt war, in welcher jene Vermählung eingetragen worden, ergab sich dann aus der Trauungsmatrikel von Sct. Stephan die Herkunftbezeichnung des Bräutigams als Graecensis. Hiebei stand mir Herr Consistorialrath Domherr Franz Kornheisl bei Sct. Stephan in Wien hilfreich zur Seite. Die weitere Forschung in Graz führte nun sehr bald auf die Taufacten der dortigen Stadtpfarrkirche und lieferten, wie mir Herr k. k. Conservator Johann Graus in Graz mittheilte, folgende Angaben. Pagina 340 der Matriken ist vermerkt:

20. Julius 1656.

Baptizatus: Johanness Bernhardus.

Parentes: Johann Baptista Vischer, Burger Vnd Bildthauer. — Anna Maria.

Patrini: Herr Bernhardt Chonäl Chaysl. Camer Secretarius Vnd aber anstatt seiner Hans Ludwig Egger sein Schreiber Vnd Frau Maria Anna Echterin Burgerin Vnd Malerin.

Baptizans: B. M. Joan. Abbt.

Der nach damaligem Gebrauch leider nicht angegebene dies natalis dürfte kaum zu bestimmen sein, ohne Zweifel fällt er nur ein paar Tage voraus. Gewöhnlich erfolgte die Taufe bei gesunden Kindern zwei Tage nach der Geburt, so dass in diesem Falle der 18. Juli als der Geburtstag anzunehmen sein dürfte. Über die Eltern haben wir bereits Kunde. Von den Pathen des Kindes ist der männliche eine vornehme Person, kais. Secretär der Kammer, der sich durch einen Subalternen vertreten lässt, Herr Bernhard »Chonäl«, von dem der Neugeborne den zweiten Namen empfängt. Die zweite Persönlichkeit gehörte der Freundschaft der Eltern an, denn Frau Maria Anna war die Gattin des landschaftlichen Malers Mathias Echter, der mit dem Vater Fischer an verschiedenen Arbeiten sich betheiligte.[19])

Fischers Pathe ist im Taufbuch Chonäl genannt. Dies ist eine arge Verballhornung seines Namens, denn der Mann hiess, wie ich durch einen freundlichen Fingerzeig Herrn Prof. Dr. Luschin-Ebengereuth in Graz entdecke, Bernhard Canal oder Kanal. Er war innerösterreichischer Hofkammerrath und Secretär, eine einflussreiche Persönlichkeit, dem sein Pathe wohl manche Vortheile im Leben verdankte. Er machte sich ein ansehnliches Vermögen. Kaiser Ferdinand II. verbesserte dem Geschlechte in der Person Bernhards, dd. Wien 14. April 1640, das Wappen und legte ihm das Wort »von« vor, doch war es schon früher als adeliges anerkannt. Leopold I. erhob die Canal, dd. Wien 24. Juli 1672, in den Ritterstand mit dem Praedicat von Ehrenberg. Von den Nachkommen Bernhards ist besonders der religiöse Schriftsteller, Jesuit und Domherr in Wien, Joseph (geb. in Graz 9. März 1734, gest. 30. Jan. 1799), bekannt.[20])

Ehe wir weiterschreiten, muss hier noch eines Umstandes gedacht werden. Durch die gemachten Entdeckungen ist Graz sicher als Geburtsort des berühmten Architekten constatiert und damit ein neues Ruhmesblatt in die Geschichte der freundlichen und stets kunstliebenden Metropole der grünen Steiermark eingeflochten. Von Prag und Wien ist als Heimat des Meisters nicht mehr die Rede; die diesbezüglichen Angaben haben keine Bedeutung mehr. Gleichwohl regt es aber zu denken an, weshalb denn so lange die allerdings äusserst unkritische Literatur stets diese beiden Städte und unter denselben noch in grösserer Mehrheit die böhmische Hauptstadt anführt. Eigentlich spricht bloss die Michaud'sche Biographie, — eine sehr oberflächliche Quelle, — von Wien; alle übrigen, die überhaupt sich auf die Erwähnung des Geburtsortes einlassen, von Prag, oder: Prag »oder« Wien. Es hat somit die Moldaustadt eine auffallende Wichtigkeit in der Sache und diese darf man nicht vollständig unbeachtet lassen, selbst, nachdem nun Graz zweifellos als der Heimatsort des Künstlers erwiesen ist. Irgend eine Bedeutung muss wohl Prag für die Jugendgeschichte Fischer's haben, sonst wäre der Irrthum nicht gerade auf diese Bahn so vorwiegend gelenkt worden.

Nur sehr unbestimmt kann indess auf diese Frage eingegangen werden. Wir werden Johann Bernhard allerdings in seiner Blüteepoche in Prag als Architekten thätig sehen; die Clam-Gallas, die Mitrowitz und die Schlick, also die vornehmsten Familien des böhmischen Adels, sind zeitlebens seine besonderen Gönner; er baute auch in Haindorf in Böhmen auf Veranlassung der Gräfin Emerentia von Gallas die Kirche, und der schon erwähnte Autor des »Merkwürdigen Wien« sagt, er habe den Künstler, als er in Prag war, gekannt, — kurz, es fehlt nicht an Nachrichten über spätere Beziehungen desselben zu jener Stadt und diese könnten allerdings die unkritische Literatur verleitet haben, dort auch seine Wiege zu suchen. Freilich müsste aber nach diesem Princip Wien, wo sich Fischer's grossartigste Werke befinden, die grössere, nicht die kleinere Chance zufallen. Es steht daher zu bedenken, ob nicht vielleicht, abgesehen von Fischer's späterer Thätigkeit für Prag, auch Beziehungen obwalten, welche die Familie schon vor

seinem Auftreten mit jenem Platze in Zusammenhang erscheinen lassen und wodurch dann der Irrthum möglich werden konnte, dass er selber dort geboren sei?

Ich kann darauf nur mit einigen Muthmassungen antworten. Dass der erwähnte Peter de Vischer in Prag gewesen wäre, ist wohl denkbar, indem seine so eifrige Dienstleistung für Rudolf II. gelobt wird und sein Adelsbrief am Hradschin ausgestellt ist; dazu kommt ferner noch etwas Anderes.

Solange ich den bisherigen Angaben, dass Prag der Geburtsort sei, folgte, bemühte ich mich sorgfältig, einem dortigen Taufacte nachzuspüren. Durch die gütige Veranlassung des Herrn Hauptpfarrers bei Sct. Heinrich, Karl Navrátil, wurde, wie schon erwähnt, per Currende in sämmtlichen städtischen Pfarren, — natürlich vergebens, — diesbezüglich geforscht. Es kamen dabei zwar aus der kritischen Periode verschiedene Fischer, so auch 1654 ein Peter Paul zutage, alles jedoch ohne Bedeutung. Dagegen scheint eine Aufzeichnung in der Matrik des Hauptpfarramtes bei Sct. Niklas auf der Kleinseite nicht ganz unwichtig. Es heisst daselbst:

»Erlacher Josephus civis et mercator Minoris Urbis Pragae cum Maria Joanna Fischer die 6. Maji 1733 hic copulati. Habent filium Franciscum de Paula die 3. Aprilis 1735 hic baptizatum.«

Das Zusammentreffen derselben beiden Namen, Fischer und Erlacher, welche auch die Eltern unseres Künstlers führten, ist gewiss sehr merkwürdig; wie wir sehen werden, kommen auch die Taufnamen Joseph und Franz de Paula in der Folge in der Künstlerfamilie vor. Indem nun Johann Bernhard später in der That mit Prag zeitlebens mancherlei zu thun hat, seine Förderung ganz besonders von dortigen Adeligen inacht genommen wird, so könnte man beinahe glauben, dass vielleicht ältere Beziehungen der Familien zu jener Stadt bestanden hätten, die ihn später wieder mit ihr besonders in Berührung brachten. Waren jene Erlacher und Fischer, deren die Matrik von Sct. Niklas gedenkt, vielleicht spätere Verwandte seiner Eltern? Gehörten diese Fischer seit dem alten Peter einem dort ansässig gebliebenen Zweige an, dessen Anwesenheit in Prag Johann Bernhards Jugendaufenthalt daselbst erklärlich machte, der aber von der Linie in Graz verschieden war? Jedoch, über

diesem Gegenstande lastet ein kaum aufzuhellendes Dunkel und ich vermag über die andeutende Vermuthung nicht hinauszukommen.

Herr Dr. Pazaurek in Reichenberg hatte auch die Güte, mich auf einen Johann Georg Fischer aufmerksam zu machen, von dem er in dem Altstädter Bürgerrechtsbuch Nr. 537, Fol. 177 v., fand, dass demselben sammt seinen beiden Söhnen Bernhard Ignaz und Johann Robert am 21. Jan. 1678 von dem Stadtrath das Bürgerrecht ertheilt wurde. Der genannte Kunstforscher stellte dabei die Frage, ob das vielleicht Verwandte unseres Künstlers waren, — eine Frage, welche jedoch weder ich noch sonst jemand sicher beantworten kann. Ich setze die Sache bloss der Vollständigkeit halber an ihre Stelle.

Die Jugendgeschichte Johann Bernhards ist noch fast gänzlich in tiefstes Dunkel gehüllt, das sich kaum erst mit seinem italienischen Aufenthalte um 1680 in etwas lichtet. Überliefert ist uns gar nichts darüber; die oberflächlichen Biographien, welche uns zugebote stehen, lassen ihn sofort in Rom nach den Mustern Berninis und Borrominis einen schlechten Geschmack annehmen und versetzen ihn dann gleich nach Wien, um dort Schönbrunn zu bauen. Der einzige Dlabacz ist ein klein wenig ausführlicher, aber deshalb keineswegs auf besserer Fährte. Dieser Autor, für den Fischer in Prag das Licht der Welt erblickt hat, lässt ihn daselbst schon in jungen Jahren von den besten Meistern in praktischer wie theoretischer Hinsicht Unterricht empfangen. Hieraus hat die Michaud'sche Biographie (XL. pag. 153) Folgendes fabriciert: er war ein rasches Talent, »unter Leitung eines geschickten Meisters, der ihm die Principien des Zeichnens und der Baukunst beibrachte.« Welchen Meisters? Dann zeigte er sofort schon in einem Jugendwerk, dem Gallas'schen Palais in Prag 1712, sein Können. Natürlich hat es in Wirklichkeit mit diesem Jugendwerk bei dem 1656 gebornen Meister seine guten Wege, aber Dlabacz kennt eben auch das Geburtsjahr nicht.

Es ist nun die Frage, ob Johann Bernhard in der That seine ersten Studien in Prag gemacht habe? Sollen wir nämlich, weil wir jetzt wissen, dass der Meister in Graz zur Welt kam, Dlabacz mit seiner Angabe einfach ad acta legen? Beziehungen

der Familie zu jener Stadt scheinen ja doch vorhanden gewesen zu sein und Dlabacz kann in dieser Hinsicht wohl nicht einfach etwa Prag und Graz verwechseln, obwohl die Schreibung beider Städtenamen bei einiger Undeutlichkeit der Schrift eine solche Vertauschung wohl möglich machte.

Wenn nun also Dlabacz den Namen Prag nur hingeschrieben haben sollte, indem er ihn nach einer undeutlichen handschriftlichen Vorlage für das ähnliche »Graz« genommen hätte? Die beiden Städtenamen könnten wohl irrthümlich ver-‚tauscht worden sein, aber innere Gründe sprechen doch dagegen sprechen eher für Prag. Denn — wollen wir den Passus bei Dlabacz nicht etwa als völlig grundlose, kecke Erfindung zur blossen Raumausfüllung betrachten — in Graz hätte es wohl an den Meistern gemangelt, die das kunstreiche damalige Prag in Fülle besass, aus deren Anleitung dem jungen Künstler die erste bedeutende Schule zutheil geworden wäre. Wie aus den Sammelwerken Kümmels und Wastlers hervorgeht, mangelte es zwar in Graz auch zu jener Zeit keineswegs an einer regen Künstler- und Handwerkerthätigkeit, wurde ziemlich viel gemalt, stucciert, vergoldet, getischlert und gemeisselt allda, jedoch eine bedeutende Station der barocken Kunstthätigkeit war die steirische Hauptstadt nicht. Der Fortschritt in dieser Stilrichtung, welche in den Jugendtagen Johanns ja erst im blühendsten Aufschwung für Österreich begriffen war, ist durch das, was damals zu Graz geschaffen wurde, nicht repräsentiert, vielmehr vertritt das dortige Schaffen mehr eine conservative Richtung, die noch vielfach vom Geiste der sogenannten deutschen Renaissance in deren letzter Entwicklung und Ausartung beherrscht erscheint. Grosse bauliche, monumentale Thätigkeit, wie sie gerade Prag um jene Zeit auszeichnet, findet sich im damaligen Graz nicht vor und eben damit ist der Grund angedeutet, weshalb letztere Stadt nicht ein Emporium der folgenden hereinbrechenden barocken Kunstbewegung werden konnte, was mit Prag in so hohem Grade der Fall ist. Während wir hier grossen Namen von hochbegabten Architekten und Decorateuren begegnen, wie jenen der Luragho, Orsi, Guarini, Carlone etc., Paläste und Kirchen in grosser Zahl erstehen, die der Stadt einen völlig neuen architektonischen Typus verleihen, erscheint in Graz zu

gleicher Zeit kein Name von annähernd bedeutendem Klange und bleibt gerade die Bauthätigkeit ganz zurück. Wenn also an der Nachricht von den hervorragenden Meistern, welche den jungen Fischer gebildet haben sollen, etwas Wahres ist, so konnte er sie in Prag damals reichlich, kaum aber in seiner Vaterstadt finden.

Indessen, ein Aufenthalt des jungen Fischer in Prag kann doch erst in dessen Jünglingsjahren angenommen werden. Die früheste Zeit brachte er ohne Zweifel im Hause unter den Augen des Vaters und auch unter dessen fachlicher Führung zu. Wie sehr dies der Fall gewesen sein dürfte, geht wohl daraus hervor, dass das Metier, welchem dieser angehörte, auch für den Sohn zunächst und auf ziemlich lange Zeit dasjenige blieb, in welchem derselbe seine Zukunft suchte: die Bildhauerei. Wenige wissen es, dass der grosse Fischer von Erlach, der Erfinder der Karlskirche, keineswegs schon als Architekt begann, sondern als Bildhauer, wie es auch sein Vater gewesen; dass erst im Verlauf seiner Studien, besonders aber durch die Eindrücke, die er in Rom empfieng, sein Genius die Bahn fand, auf der er Unsterbliches zu schaffen berufen war. Noch in Italien 1682 werden wir ihn aber als Modelleur von Medaillen und selbst bei den Arbeiten an der Wiener Pestsäule 1687 als Steinbildhauer antreffen. Das sind die väterlichen Traditionen.

Wenn es mir hier daran gelegen wäre, nach bekannten Mustern eine Künstlermonographie zu schreiben, wie solche heutzutage so beliebt wurden, dann gälte es jetzt, wo ich noch in den dunklen Perioden des unbekannten Anfängers stehe, wo mich die Urkunden und die Literatur über die ersten Schritte des beginnenden Künstlers im Stiche lassen, nach hergebrachter Methode die Löcher der Kunstgeschichte mit des Professors Schlafrockfetzen auszustopfen. Ich würde dem Leser ein Gemisch auftischen, wodurch ich, halb Historiker, halb Romanschriftsteller, den Ausfall sicherer Nachrichten mit einer Schilderung der allgemeinen Kunstverhältnisse, sowie der historischen und localen Zustände zu decken suchte, welche in die dunkle Jugendzeit meines Helden fallen. Man nennt das die culturhistorische Umrahmung des Gegenstandes und erblickt darin neben dem dürren Apparat der Facta und Daten den eigentlichen Reiz

eines solchen Buches, das Bereich, auf welchem der Autor sich besonders geistreich, schilderungsbegabt und interessant erweisen könne. Ein- für allemal aber bekenne ich, dass ich gerne auf derlei Ruhm verzichte und überhaupt nur für einen Leserkreis schreibe, welchem die äusseren Umstände, in welche das Leben der beiden Fischer fällt, bekannt ist. Ich habe soviel mit ihnen selber zu thun, dass ich nicht nöthig habe, hinter ihren Gestalten die Decoration der damaligen allgemeinen Weltlage als wirksamen Hintergrund herabzulassen, ausser wo es in einigen Fällen dringend nöthig ist, weil da ihr Schaffen durch die öffentlichen Verhältnisse berührt, bestimmt, beeinflusst erscheint. Mein Buch enthält soviel des thatsächlich Neuen über die Künstler selbst, dass ich haushalten muss, um diesem Stoffe gerecht zu werden; ich zweifle ohnehin nicht, dass es nach seinem Erscheinen keineswegs an den geschickten Köchen fehlen werde, welche dann den wertvollen Rohstoff mit der nöthigen welt- und culturgeschichtlichen Sauce allgemein übergiessen werden, um ihn »populär« zu machen.

So könnte ich also die Lücke des Jugendlebens Johann Bernhards in Graz sehr schön mit Schilderungen der allgemeinen Lage Österreichs vor dem Türkenjahre 1683 ausfüllen; von den Rückwirkungen der politischen Verhältnisse auf die Künste in jener Zeit reden; von dem Schaffen und Treiben zu Graz insbesondere. Namen von Meistern nennen, ihre Arbeiten anführen, den Stilcharakter dieser Leistungen schildern, das Ableben der Renaissance, die heraufsteigende Barocke charakterisieren etc. etc. etc. Jedoch, all das setze ich bei denen, für die ich schreibe, als bekannt voraus. Ich wiederhole nicht zum Xtenmale, was in jedem Büchlein zu lesen ist. Ich überlasse es der Phantasie eines jeden — insbesondere des Sachkundigen — sich vorzustellen, wie Johann Bernhard an den handwerklichen Schnitz- und Drechselarbeiten seines Vaters theilgenommen und dabei die ersten technischen Fertigkeiten erworben haben mag; ferner aber dem Novellisten, zu schildern, wie in kleinbürgerlichen Lebensverhältnissen, vielleicht hie und da gefördert von dem grossmächtigen Herrn Pathen, dem kaiserlichen Kammer-Secretär, seine Jugendzeit dahingeschwunden sein könne. Die Überlieferung bietet leider absolut nichts dar, ich

enthalte mich daher jeder Ausschmückung dieser leeren, öden Strecken aus Fischers Geschichte und gehe zu dem Folgenden über.

Nur auf Schloss Eggenberg nahe der Stadt Graz möge hier kurz hingewiesen werden, dessen fast vierzig Jahre umfassende Herstellungsepoche zahlreiche einheimische Meister aller Richtungen in Anspruch nahm. Seine Erbauung und Ausschmückung ist das bedeutendste kunsthistorische Ereignis in jenem Bezirke und könnte sehr möglich dabei auch unser junger Künstler die ersten Versuche des Schaffens unter der väterlichen Leitung gemacht haben. An der Spitze des alten, ursprünglich schwäbischen Geschlechtes der Eggenberge stand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dessen glorreichster Spross Johann Ulrich Freiherr von Eggenberg und Ehrenhausen, welchem Kaiser Ferdinand II. die Würden des Erbmarschalls in Österreich, des Erbkämmerers in Steiermark und Erbmundschenken in Krain und der Windischen Mark verliehen hatte. 1623 in den Fürstenstand erhoben, seit 1628 Herzog von Krumau, auch Ritter des goldenen Vliesses, liess er bei seinem 1634 erfolgten Tode dem Sohne Johann Anton ein ungeheures Besitzthum. Zur böhmischen Herrschaft Krumau gehörten allein über 300 Ortschaften. Der Sohn, geb. 1610, gest. Laibach 19. Februar 1649, war 1644 kaiserlicher Botschafter in Rom und erwarb noch die gefürstete Grafschaft Gradisca als Mannslehen hinzu. Den durch dessen Vater 1630 begonnenen Schlossbau des prachtvollen Eggenberg vollendete jedoch erst 1672 Johann Antons älterer Sohn, Johann Christian (geb. 7. Sept. 1641, gest. Prag 14. Dec. 1710). Da er ohne Leibeserben war, folgte ihm der jüngere Bruder Johann Siegfried (geb. 12. August 1644, gest. 5. October 1713).[21]) Ich folge im Nachstehenden, was die Aufeinanderfolge der dortigen Arbeiten betrifft, den bei Wastler (l. c.) zerstreuten Nachrichten, welche den Rechenbüchern des Schlosses entnommen sind.

Schon 1636 erhält der Grazer Maler Georg Bindter für seine Arbeiten daselbst 597 fl. Wir wissen nicht, von welcher Beschaffenheit dieselben waren. Beträchtlicher scheinen die Leistungen des landschaftlichen, auch fürstlich Eggenbergischen Hofmalers Johann Melchior Otto gewesen zu sein, welcher im

Schlosse 1667 die Tafelstube für 300 fl. und 1668 um denselben Preis die fürstliche Schlafkammer ausschmückte. Er tritt zu Eggenberg aber schon 1655 und dann noch 1656 und 1657 auf. 1659 wurde er kais. Hofmaler und starb in Preding bei Graz, 1. December 1670. Der Bildhauer Carolo Genol ist 1662 und das folgende Jahr daselbst thätig, wo er Brunnen für den Schlossgarten herstellt. Ähnliches besorgte ebenfalls 1663 der Bildhauer Andreas Marx, von dem eine Notiz besagt, dass er 64 fl. für Arbeiten an den Gartenfiguren erhielt; er erscheint noch 1670 in diesen Rechnungen. Wichtiger für unsere Untersuchungen ist der welsche Stuccatorer Alessandro Serenio oder Serenj, welcher in seinem Fache 1667 und 1668 an den dortigen Plafonds arbeitet, denn seinen Verwandten (Sohn?), Giuseppe Serenio, werden wir im Vereine mit dem jungen, eben aus Italien heimgekommenen Fischer später, 1688, an den Arbeiten im Innern des Mausoleums Ferdinands II. zu Graz beschäftigt finden. In jener späteren Zeit arbeitet Gius. Serenio nach den Entwürfen dieses viel jüngeren Künstlers, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Alessandro schon mit dessen Vater gewirkt und auch auf des Sohnes Fischer früheste Entwicklung Einfluss genommen habe. 1672 malt der in Graz ansässige Karl Franz Caspar im Schlosse vier Zimmer, wofür er 144 fl. und die Kost erhält, im selben Jahre aber Andreas Römblmayer die Decke des Audienzzimmers um 89 fl. Auch der fürstliche Hofmaler Georg Abraham Peuchel fertigt 1673 im Schlosse Malereien; ein Verwandter von ihm, Jakob Achaz Peuchel, aber gleichzeitig Wachsbossierungen.

Jn den Achtziger-Jahren, also nachdem der Bau eigentlich schon vollendet war, tritt ein Mitglied des vielverzweigten und für die Geschichte der österreichischen Barocke so wichtigen Künstlergeschlechts der Carlone auch hier mit nicht näher bezeichneten Leistungen auf, welche aber allem Anscheine nach nur Umgestaltungen oder Zuthaten betreffen. Es ist dies der Grazer Baumeister Joachim (Giacomo) Carlone, den die Rechnungen 1684 und 1685, dann auch 1696 und 1697 erwähnen.[22]) Wir werden auf diese Künstlerfamilie noch eingehender zurückzukommen haben. Endlich muss des bedeutenden Frescomalers Johann Adam Weissenkircher (Weisskircher) gedacht werden

(gest. 1695 in Graz), der seine Studien auf Kosten des fürstlichen Hauses in Rom machte und die Decke des grossen Saales im Schlosse dann mit allegorischen Gemälden monumental ausschmückte, deren detaillierte Schilderung ebenfalls bei Wastler (l. c. pag. 179 ff.) nachzusehen ist.

In der Gesellschaft dieser verschiedenen Künstler besorgte also auch Fischers Vater seine Arbeiten für das Schloss im Jahre 1653. Wahrscheinlich stand er aber auch zu anderer Zeit, also öfter, in Diensten des kunstsinnigen Hauses, und zwar der Zeit seines Schaffens zufolge speciell in denjenigen des Fürsten Johann Christian. Auf diese Förderung der Fischer'schen Familie durch die Fürsten Eggenberg scheint mir noch ein wichtiger Umstand hinzudeuten.

Beide Architekten Fischer, Johann Bernhard und sein Sohn Joseph Emanuel, erscheinen im Laufe ihres Lebens mehrfach in Beziehungen zu dem fürstlichen Geschlechte der Dietrichsteine. Wir werden im Verlaufe hören, wie der erst achtzehn-neunzehnjährige Joseph dem Grafen Philipp Sigismund von Dietrichstein, kais. Oberststallmeister, als dessen »verpflichtester, gehorsamster Diener« zwei Zeichnungen widmet. Als dann 1713 die erste Ausgabe seines Kupferstichwerkes herauskam, welches den Titel: »Prospecte und Abrisse einiger Gebäude von Wien« etc. führt, ist das Werk demselben Cavalier dediciert. Und im Testamente desselben jüngeren Fischer wird eines Capitals von 8000 fl. gedacht, das ihm von »Ihro Excell. Grafin v. Dietrichstein« cediert worden war. Der Name dieser Gräfin ist nicht beigefügt und wir werden uns später noch mit diesem Umstande zu beschäftigen haben. An dieser Stelle genüge es zu constatieren, dass also Verbindungen zwischen der Familie Dietrichstein und der Fischer bestanden.[23])

Nun war aber eben jener Fürst Johann Christian von Eggenberg, unter welchem schon der alte Johann Baptist Fischer 1653 und auch dessen Söhnlein und Schüler Johann Bernhard in seinen frühesten Tagen im Schlosse thätig gewesen sind, Bruder der Princess Maria Elisabeth und durch diese Schwager von deren Gemahl, Fürsten Ferdinand Josephs von Dietrichstein. Fürst Ferdinand (geb. 25. Sept. 1636, gest. 28. Nov. 1698) war aber wieder der Bruder des genannten Philipp Sigismund

von Dietrichstein, indem letzterer aus der zweiten, Ferdinand aber aus erster Ehe des Fürsten Maximilian stammte. Fürst Johann Christian von Eggenberg als Förderer des Künstlers hat also wohl durch seine Schwester demselben das Dietrichstein'sche Brüderpaar geneigt gemacht. Beide gehörten zur jüngeren Nikolsburger Linie. Ohne Zweifel knüpft sich so der Faden, welcher uns das Schicksal der Künstler mit Personen jener vornehmen Häuser verbunden erscheinen lässt.[24])

Noch an etwas Anderem dürfen wir ferner hier nicht achtlos vorübergehen. Fürst Johann Christian von Eggenberg war vermählt mit Maria Ernestine, geb. Prinzessin Schwarzenberg, er hielt sich viel in Prag auf, wo er auch gestorben ist. Vielleicht liegt hierin der Schlüssel des Räthsels, wie der in Graz geborene Johann Bernhard seine ersten Studien in der böhmischen Hauptstadt gemacht habe? Vielleicht begünstigte der Fürst, der schon den Vater in seinem Grazer Schlosse beschäftigt hatte, auch die Entwicklung des Knaben und führte ihn so nach jenem Prag, wo ihn die eigenen Geschäfte sowie die Familienverhältnisse seiner Gemahlin festgehalten haben mögen?[25])

Jedoch, das ist nicht alles. Die Beziehungen Fischers, welche ihn den Eggenberg und den Dietrichstein nahegerückt zeigen und wodurch auch auf das Haus Schwarzenberg ein Blick fällt, wodurch seine später häufigen Verbindungen mit Prag etwas beleuchtet werden könnten, diese Verhältnisse führen noch zu einem andern grossen Adelsgeschlechte Böhmens, für welches der Meister in der Folge sehr beschäftigt sein sollte und auch dadurch liesse sich ein früherer Aufenthalt in Prag erklären; ich meine die Gallas. Der genannte Gönner Fischers, Graf Philipp Sigismund Dietrichstein, war Vater zweier Töchter, Maria Anna Francisca (geb. 10. Aug. 1681, † 1704) und Maria Ernestine Margaretha (geb. 13. Juli 1689). Dieselben wurden nacheinander Gemahlinnen des Grafen Wenzel Gallas, die Erstere 1700, die Zweite 1716.[26]) Schon 1707 baut Fischer an dem Palaste dieses Herrn in Prag, wir werden hören, dass der jüngere Fischer 1715 aus Halle Medaillen für das kaiserliche Cabinet, und zwar unter dem Pass des Grafen Gallas nach Wien sendet; der Vater wieder entwirft 1722 für die

Gräfin Emerentia Gallas die Kirche in Haindorf. Man sieht, all diese vornehmen Familien scheinen seit früher Zeit für den Künstler Interesse gehabt zu haben und von Graz geht über Prag nach Wien der Einfluss desselben auf sein Schicksal. Welche die Details dieser Beziehungen, die Wege dieser Förderung waren, vermag ich durch genauere Facta leider allerdings nicht darzulegen.

Dass diese Dinge schon in ziemlich frühe Zeit zurückreichen und schon in Graz Fischer auch mit den Dietrichstein zu thun gehabt haben dürfte, bestätigt folgender Umstand. Wir werden noch von seiner Thätigkeit bei der Innenausstattung des dortigen Mausoleums zu sprechen haben. Mit diesem Unternehmen muss nun das genannte Geschlecht in einem (trotz Wastlers Mittheilungen, welche wir gleichfalls berücksichtigen werden,) bisher noch unerörterten Zusammenhange stehen, denn in der Mitte der Orgelbühne ist zwischen den Stuccaturen in einer Cartouche ihr Wappen gemalt.

Was die Beziehungen Johann Bernhards zu den Gallas betrifft, so ist sein Aufenthalt in Neapel hier ins Auge zu fassen, über welchen wir noch eingehend zu berichten haben. Die Gallas wurden in der Folge Herzoge von Lucera und Graf Johann Wenzel — derselbe, für den der Künstler dann den Familienpalast in Prag baute, — wurde — allerdings etwas später — 1719 Vicekönig und Generalcapitän von Neapel.[21])

Der junge Fischer hatte wohl Beispiele von landsmännischen Künstlern vor sich, welche ein günstiges Geschick aus der Enge des handwerklichen Lebens und Treibens in dem damaligen Graz in die Ferne, nach dem schönen Italien, zu erfreulichen Studien geführt hatte. Fälle dieser Art mussten ihm gewiss ganz besonders nahegehen, denn die Betreffenden waren ihm zweifelsohne bekannt, standen seinen Verhältnissen nahe und waren ihm durch die gegebenen Umstände gewiss in nächste Nähe gerückt. Hieher gehört der Frescomaler Johann Adam Weissenkircher, zwar ein bedeutend älterer Mann, denn er ist bereits um 1615 in Obersteier geboren und, wie es scheint, an den malerischen Decorationen in Eggenberg noch in einer Zeit beschäftigt, bevor Fischer seine eigentlichen, ernsteren Studien begann, — aber eben darum konnte er ihm als

Vorbild erscheinen, denn ihn hatten die Eggenberge nach Rom zu seiner Ausbildung gesendet und dort ward dem geschickten Künstler die Fertigkeit zutheil, im Geiste der berühmten Aurora Guido Renis seine Deckengemälde zu gestalten. Auch die Lebensgeschichte der Maler Johann Veit Hauck und Mathias von Görz, welche allerdings wieder etwas jünger sind als Johann Bernhard, beweist, dass die Fahrten nach dem gelobten Lande des Südens und der Künste auch den damaligen steierischen Malern als das Ziel ihrer Wünsche vorschwebten.[28]) Der Lehrer des Mathias war noch dazu der Gatte seiner Frau Pathin. Auch der später im steierischen Stifte Vorau wirkende, sehr bedeutende Frescomaler Johann Cyriak Hackhofer, ein Tiroler und nur zwei Jahre jünger als Fischer, wandelte dieselbe Lebensbahn. Er lernte unter Maratta in Rom, von wo er bald nach 1700 nach Vorau kommen sollte, um daselbst in der Stiftskirche und derjenigen von Festenburg umfangreiche Malereien auszuführen, — bei jenem Maratta, von dessen höchstwahrscheinlich nahen Beziehungen zu Fischer während dessen römischem Aufenthalte wir manches zu sagen haben werden. Und wenn der junge Künstler rings im steirischen Lande fast allüberall der Spuren südlicher Einwirkung inne wurde, wenn er sah, wie seit dem 16. Jahrh. das Bedeutendste im Lande durch welsche Meister geschaffen worden war, von den Verda, Carlone, bis zurück zu den alten, ersten Pionnieren der Renaissance, welche an den Befestigungsmauern seiner Vaterstadt unter Ferdinand I. thätig gewesen waren, — den Allio, Pozzo, Spazio u. a. — so musste sich seiner wohl gewaltig die Sehnsucht nach jenem nahen Lande bemächtigen, wo der Quell des Wissens und der Kunst sprudelte, von dem er fühlte, dass es auch für ihn ein Jungbrunnen des Schaffens werden müsste. Aber es scheint, dass, wie gesagt, den Lehrjahren Fischers in Italien vorerst solche in Prag vorausgiengen, wohin ihn ebenfalls die Fürsorge des Eggenbergischen Hauses geleitet haben dürfte.

Eine noch wenig zurathe gezogene Quelle behauptet, er habe in Prag auch seine erste architektonische und wissenschaftliche Ausbildung erlangt, die er dann in Rom vervollständigte. Was ihm Prag damals bieten konnte, war der breit-

getretene, mit allem erdenklichen Schlingkraut überwucherte Pfad der vergröberten deutschen Renaissancerichtung. Damals hatte aber auch die für Österreich so einflussreiche, aber ganz im Banne der italienischen Richtung stehende Schule der Carlone nach Prag einen Ast der so ungeheuer verzweigten Familie entsendet. Noch um 1694 finde ich einen Marcantonio aus genanntem Baumeister-Geschlechte in Reichenberg und um 1696 einen Giov. Giacomo Antonio als kaiserlichen Architekten in Prag, schon um 1682 aber einen Silvestro, der am Stifte Strahow thätig war, und einen Domenico, 1683. Es scheint aber fast, als seien die Schor, deren Wichtigkeit für die Geschichte Fischers aus seiner römischen Epoche erhellen soll, ebenfalls schon früh zu Prag in Beziehungen gestanden, denn Joh. B. Ferdinand Schor begibt sich später wieder dahin, wo er eine Professur der Geometrie und Architektur erhält. Vielleicht ist also Fischer auf eine derartige Weise in jene italienischen Künstlerkreise geführt worden. Die Details und näheren Umstände wird eine spätere Urkundenforschung aufzudecken haben.

Wenn ich nun im Augenblicke noch nicht imstande bin, den Lehrer, welcher Fischer während dessen erster Zeit, in der Jugend, zu Prag, vielleicht unterrichtete, mit Namen aufzuführen, so sehe ich doch bereits vollkommen klar, aus welchem Künstlerkreise er sich seine erste Schulung geholt hatte, deren Einfluss so lange vorhielt, bis er in Rom, angesichts der classischen Muster, angeregt durch die ihm befreundeten Schor, welche selbst wieder Maratta auf eine strengere Bahn gefördert hatte, sich den Idealen seiner Kunst nähern sollte. In Prag herrschte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine rege Bauthätigkeit. Sowohl am Hradschin, als in der Stadt entstanden pompöse Prachtbauten im blühenden Barockstil. Zahlreiche neue Kirchen wurden errichtet, der Adel wetteiferte in Palastbauten, das Stift Strahow endlich erfuhr eine glänzende Reconstruction. Die meisten und bedeutendsten der Architekten, welche bei solchem Anlass Beschäftigung fanden, gehören einer bestimmten Stilnuance der Barocke an, alle sind sie selbstverständlich Italiener. Es ist bereits der Wanderlust der comaskischen Carlone und des Wirkens einiger aus dieser Familie in Prag gedacht worden, aber auch andere, und gerade die hervor-

ragendsten der damals in Böhmens Capitale schaffenden Baukünstler sind erstens aus jenem Theile Oberitaliens gekommen und tragen in ihren Werken zweitens das Gepräge einer Schule, welche auch auf die Carlone mächtig gewirkt hat: jener von Genua.

Da stossen wir zunächst auf die Familie der Luragho a Fermo. Schon unter Kaiser Max I. ist Meister Christoph de Lurag als Maurer und Werkmeister für denselben thätig. So in Glurns 1508 an dem Schlossbau, zu Roveredo 1510, in Finstermünz am Thurm 1513. Sein Bruder Hanns half ihm in Glurns. (Jahrb. der kunsth. Sml. II. Urk. Nr. 916, 942, 958, 981, 983, 987, 988, 1129.) Rocco Luragho, aus Pelsopra bei Como stammend, baute in Genua den Palazzo Tursi, wo er 1590 circa starb. Seine Nachkommen haben sich in Prag niedergelassen. Anselmo baute dort das Damenstift, den Palast Golz (jetzt Kinsky) und Piccolomini (jetzt Nostitz); 1688 vollendete er die Kirche der Kreuzherren, den Palast Thun-Hohenstein; nach Pelzel, Abbild. böhm. und mähr. Gelehrten und Künstler, Prag, 1775, II. p. 178, ist aber das Palais Golz von ihm nach dem Plane des j. Dienzenhofer, das Nostiz'sche, (früher Piccolomini) ganz von letzterem Architekten. Wieder andere behaupten, diesen Bau habe Anselmo begonnen, Dienzenhofer aber vollendet. Über Rocco Luragho siehe Gurlitt, Gesch. d. Barockstils etc. 1886, I. pag. 162 ff.; Martino war im Verein mit dem Architekten Domenico Orsy an dem Bau der Karmeliterkirche bei St. Gallus in der Altstadt, zu dem am 21. Nov. 1671 der Grundstein gelegt wurde, beschäftigt, endlich erscheint noch ein Carlo 1638—1679. Weiters ist Domenico Orsy zu bedenken. Er erscheint auch unter den Namen de Orsis und Orsolino, war kais. Hofoberbaumeister und begann 1676 die Errichtung der Kirche des h. Benedict, starb aber schon vor deren Vollendung 1680.

Ein anderer Orsolino, Antonio, war in Italien des Rocco Luragho Schüler gewesen und arbeitete wie dieser viel in Genua, Giovanni Orsolino und dessen Sohn gleichen Namens, welcher 1657 starb, desgleichen. Endlich gehörte eine dritte mit Genua in Verbindung stehende Architektenfamilie, die erwähnten Carlone-Cannevalli hieher, wozu ich nur noch bemerke, dass Marcanton Carlone die Kreuzkirche zu Reichenberg auf Anord-

nung derselben Johanna Emerentiana Reichsgräfin von Clam-Gallas erbaute, welche später auch unsern Fischer, noch am Abende seines Lebens, 1722, mit dem Bau des neuen Gotteshauses zu Haindorf betraute.

Noch eine merkwürdige Künstlerfamilie, gleichfalls ein sehr interessanter, vernachlässigter Gegenstand unserer Forschung, aber deutschen Ursprunges, darf nicht ausseracht gelassen werden, wenn die stilistische Entwicklungsgeschichte Fischers untersucht wird. Sie steht den Schor sehr nahe, mit welchen sie eng befreundet erscheint. Barbara Gumpin war die Frau des Egydius Schor. Ich meine die tirolischen Gump oder Gumpp, welche zuerst im 16. Jahrhundert in Diensten Erzherzog Ferdinands II. angetroffen werden und als Architekten, Fortificationsbaumeister, Ingenieure, Kartenzeichner, Kupferstecher, Maler und Decorateure thätig waren. Einer aus ihnen, Johann Martin II., kais. Ingenieur-Major, war ein Freund und Mitarbeiter jenes Johann Ferdinand Schor, von dem schon bemerkt ist, dass er in Prag Professor der Baukunst geworden. Gumpp lebte gleichfalls in Prag, wo er mit Anfertigung zahlreicher Risse zu Fortificationen beschäftigt war. Sein in Innsbruck verbliebener Bruder Georg Anton, kais. Hofbaumeister daselbst, ein Schüler des Schor, hatte 1717 das Modell der St. Jakobs-Pfarrkirche für die tirolische Hauptstadt entworfen. Die Entscheidung oblag dem kais. Hofe in Wien, welcher auf Ansuchen des Gubernators von Tirol, Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz, den Bau bewilligt und dotiert hatte. Das Project wurde zu kostspielig befunden und verworfen, dagegen ein einfacheres aus Wien, wo damals Fischer bereits Hofbaudirector war, gesendet, welches ausgeführt wurde. Auch dürfen wir nicht übersehen, dass Johann Anton Gump beim Baue und bei der Frescodecoration der prachtvollen Stiftskirche zu St. Florian bei Linz wieder mit den Carlones gemeinschaftlich thätig erscheint. Es fehlt also keineswegs an Berührungen all dieser Künstler und wir dürfen behaupten, dass dieser grosse, vielseitige, bunte Kreis, mit dem er auch später noch in Rom und Wien in Verbindung steht, Fischer auch in seinen jungen Jahren schon mannigfaltig berührt haben dürfte. Doch müssen wir nun die Fischer in Rom beeinflussenden Elemente kennen lernen,

obwohl wir allerdings nicht wissen, durch welchen Umstand ihm die Studienreise im Süden ermöglicht worden war.

Unter den in Rom damals wirkenden Künstlern, deren Einfluss auf den jungen Fischer ein ansehnlicher geworden zu sein scheint, nimmt zunächst eine deutsche Familie den ersten Platz ein, die Schor, oder, wie sie bei den Italienern genannt wurden, die Scoria. Es ist ein ganzes Künstlergeschlecht, mehrere Generationen von bedeutenden Architekten, Malern und Decorateuren, an welchen die moderne Kunstgeschichtsforschung sehr ungerechterweise bisher interesselos vorübergegangen ist. Sie haben solche Wichtigkeit für die Entwicklungsgeschichte unseres Helden, dass wir hier eingehend von ihnen sprechen müssen.[29])

Die Schor gehören dem zu allen Zeiten an geschickten Meistern aller Fächer so reichen Tirol an. Wir vermögen das Geschlecht bis in das letzte Viertel des XVI. Jahrhunderts zurückzuverfolgen, wo der Elternvater Hanns Schor lebte. Er stammte aus jenem Alpenlande, hielt sich aber um 1586 in Augsburg auf, wo er viele Bildnisse malte[30]), doch war er vorher lange in Rom gewesen. Kaiser Maxmilian II. hatte 1570 der Familie zu Speyer ein Wappen verliehen, Erzherzog Maxmilian III., der Deutschmeister und Statthalter von Tirol, hat es 1618 ihnen geändert und gebessert. Um jene Zeit treffen wir Hanns auch wieder in Innsbruck, wo er in den Rath aufgenommen und Hofmaler des genannten Erzherzogs wurde. Er malte sein gemehrtes Wappen auch 1627 in das berühmte Bruderschaftsbuch des heil. Christoph vom Arlberge, welches so zahlreiche Wappen österreichischer Künstler enthält.[31])

Seine Gemahlin war Ursula Tax, wohl eine Nachkommin jenes Innsbrucker Malers und Glasmalers Paul Tax oder Dax, dessen abenteuerliches Künstler- und Landsknechtleben von D. Schönherr aus den Urkunden des Innsbrucker Archives ausführlich geschildert wurde.[32]) Schönherr weiss übrigens nichts von dieser Ursula.

Wie auch aus der von Pelzel erwähnten brieflichen Aufzeichnung seines Enkels Johann Baptist Ferdinand hervorgeht, hatte der alte Schor eine sehr zahlreiche Nachkommenschaft. Es wird von nicht weniger als achtzehn Söhnen geredet, von

denen uns jedoch bloss vier bekannt sind. Wie die beigegebene Stammtafel bezeugt, sind darunter nur zwei durch ihre Namen und Werke bekannte Künstler, dann ein Ungenannter, welcher ebenfalls Maler gewesen sein soll, und ein vierter, der sich dem geistlichen Stande widmete.

Johann Schor um 1586 in Augsburg, geb. 1581, † 1651,
|
vermählt mit Ursula Tax um 1627 in Innsbruck.

Johann Paul, geb. um 1610, lebte noch 1680.	Egydius, geb. in Innsbruck 2. Dec. 1626, gest. 2. Juli 1701 in Innsbruck,	N. ein Maler.	N. ein Priester.
Christoph, Philipp, Anna Angelica. (Gustav?)	verm. mit Barbara Gump v. Fragenstein.		
	Joh. Ferdinand, geb. 24. Juni 1686 in Innsbruck, † 4. Jänner 1767 in Prag.		

Ehe wir von den zwei Söhnen des Hanns, Johann Paul und Egydius, sprechen, möge eingeschaltet werden, dass wir zwar noch anderen Künstlern desselben oder ähnlichen Namens im XVII. Jahrhundert begegnen, dass aber ihre Zugehörigkeit zu der tirolischen Familie nicht immer erweisbar und überdies auch nicht immer wahrscheinlich ist. Der Vollständigkeit halber sei aber derselben an diesem Orte gleichfalls kurz Erwähnung gethan.

So erscheint ein nicht weiter genannter van Schor, Maler, der um 1666 geboren sein soll, ein Andreas Schor von Augsburg, Maler, der sich in Sangershausen ansiedelte, wohlhabend wurde und dort 1635 als Bürgermeister starb, wahrscheinlich aus unserer Familie. Nikolaus van Schoor, geb. Antwerpen 1666, wo er um 1727 starb, Zeichner für Tapeten; Lucas van Schoor, geb. Antwerpen 1566, gest. um 1610, Maler,[33]) ein Flamländer Giovanni van Schor, der um 1620 blühte, — dieser vielleicht identisch mit dem alten, in Rom gewesenen Hanns, da viele Deutsche damals im Süden fiamminghi genannt wurden, — dann ein Stefano Schor, ein Deutscher, dessen Blüte um 1630 angesetzt wird.[34]) Endlich begegnet uns ein niederländischer Schoor, welcher Entwürfe zu Gobelins fertigte.[35]) Er heisst auch Ludwig van Schorr, starb 1702. Die Niederlande sind auch die

Urheimat des unglaublich reichverzweigten Künstlergeschlechtes, von dem die uns hier wichtigen Schor nach Süddeutschland, resp. Italien, kamen. Von den Jahren 1633—1790 zählt Lerius[36]) die Meister und Gesellen Abraham, Anthoni, Gilliam, Henricus, Jacques, Judocus, Ludovicus, Louis, Pawel, Jan, Philippe Franz als zur Antwerpener Lucasgilde gehörig auf, welche die Zunamen Schoor, Schoer, Schorre, Soria führen, — letzteres die Romanisierung, welche auch unsere Schor in italienischen Büchern tragen. Jene Antwerpener sind Bildhauer, Glasmaler, Kunstschilder, Glasmacher, auch Vryhandelar in schilderyen ende spiegels. Die Anzahl der sie betreffenden Citate bei Lerius ist so gross, dass ich hier die Seitenzahlen nicht aufführen kann, sondern auf das Register des Buches verweisen muss.

Wir kehren zu den vier Söhnen des Hanns zurück, von denen allein etwas überliefert ist, alle übrigen sollen nicht zu Jahren gekommen sein. Der vierte wurde Augustiner und lebte im Kloster zu Gries bei Bozen.

Johann Paul Schor, den die Römer Giovanni Paolo il Tedesco nannten, ist das bedeutendste Glied dieser Künstlerfamilie. Seine Lebenszeit betreffend, kann ich nach sorgfältiger Erwägung der überlieferten Nachrichten nur angeben, dass seine Geburt um 1610 fällt, und dass er 1680 noch am Leben war, wonach sonstige Angaben zu corrigieren sind. Er muss zugleich mit dem Bruder Egyd betrachtet werden, mit dem er gemeinschaftlich wirkte. Letzterer ist den 2. December 1626, nicht, wie einige haben, den 2. December 1622 oder erst 1627, geboren und starb den 2. Juli 1701. Beide lernten bei dem Vater als Maler, giengen dann aber nach Rom, und zwar, wie es scheint, zuerst der Ältere, weil von Egyd gesagt wird, dass er sich zu dem Bruder begab, und elf Jahre in der ewigen Stadt bei ihm weilte.

Ich schalte hier eine ausführliche und höchst interessante Stelle über diese Künstler ein, welche die wichtigste Quelle über ihre Geschichte bildet und die Grundlage des Weiteren bieten wird. Sie folgt hier im Originaltext eines leider noch immer nicht publicierten Manuscriptes im Besitze des Ferdinandeums in Innsbruck, dessen Abschrift ich der Güte des Herren Universitäts-Professor Dr. Hörmann und Museums-

Custos Fischnaler in Innsbruck verdanke. Der Verfasser, Anton Roschmann, Notar der Universität und Historiograph der tirolischen Stände, welcher diesen Grundriss einer Kunstgeschichte seines Heimatlandes den 13. Juli 1742 einer gelehrten Zusammenkunft vorgelegt hatte, ist ein vielverdienter Forscher. Die Innsbrucker Universitäts-Bibliothek bewahrt noch die stattliche Reihe von Folianten, welche seine Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen umfassen, eine für die Geschichte der tirolischen Kunst gleichfalls noch fast gar nicht ausgebeutete Quelle. Ich brauche nicht zu bemerken, dass sämmtliche übrige Literaturstellen über die Schor dieser Darstellung nachstehen, ja die beste von ihnen, im Tiroler Künstler-Lexikon, ist nichts als ein oberflächlicher Auszug aus derselben.[37])

»Unter denen, ja Villmehr Vor denen in fresco Berümbten Waldmännern[38]) gebühret beeden Brüdern Johann Paul und Agjdj Schor sowohl alters, als auch in gewisser mass der Kunst halben der billiche Vorgang, weillen man aber die Waldmänner und ihren Stamm Vatter an den alten Michael Waldmann in ihrer Ordnung und Abstammung Vornemmen wollen, will man glauben, dass den anden und ältern hiedurch nichts benommen seyn Chönne; Es seynd dises 2 gute, ja was die Gebäude, Ruinae und Alterthumb anbetrifft, aussnemmende Künstler gewesen und haben ebenfalss beyde zu Rom ihre Studia gemacht und schöne Werkhe hinterlassen, wie dann der abbate Philippo Titi in jenem Werkh so er nuovo studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma, palazzo vaticano, di monte cavallo et altri betitelt, da er von erst besagten Bäbstlich Pallast in monte cavallo seine Beschreibung fortsetzet p. 330 also endet: »Nella facciata dove termina questa Galleria — — — — — Nel sito grande, che anche di quà camina col medesimo ordine e distanza di finestre vi ha colorito Gio. Angelo Canini Pio Padre, che faccia Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre et nell' altro sopra alla finestrae, che è contiguo si vede l'Istoria del Sacrifizio di Abele e Caino, che è opera del suddetto Egidio. L'arco di Noè fabbricata nel tempo del diluvio universale, dove si vedono diverse specie d'animali è lavoro di Giov. Poalo tedesco fratello d'Egidio. Le figure ed altri ornamenti di chiaroscuro che tramezzano l'Istorie

suddette, furono condotte da pennellj del Chiarj, del Caninj, del Cesj, di Egidio ed altro e li paesi e prospettive con colonne e verdure sono lavoro di Gio. Francesco Bologneso e Giov. Paolo Tedesco.«

Ja der berümbte P. Kircher gibet in seinen von ihme selbst beschribenen Leben, so ich in Copia besitze mit folgende Nachricht chlar zu Verstehen, dass der ainte diser Brüder Johann Paul gar Päbstlicher Hoffmahler gewesen, allermassen, da er von dem Eustachianischen gefundenen Kirchlein in Kloster in monte Volturno redet Vnserem Künstler alldort folgendes ruhmvolles Gezeugnis gibt: »Auf dem Gipfel des Berges,« sagt er, »setzte ich zu Ehren des hl. Eustachj ain Capell, welches Herrn Johannes Paulus Schor von Yhnsprugg gebürtig ihro Päbstlich Heiligkcheit Hoffmahler mit khöstlichen Gemählden von den Leben gedachten Heilligens aus Antrib der Andacht umbmassen geziehret, dessen Exempl hernach die umbligende Stätt und Markchtfleckchen nachgefolgt und auch andere Capellen durchmahlet haben.«

Sonderbar aber ist in dem palazzo Colonna hochberümbt jener Saal, worinnen die Schlachten des Weltberümbten Helden Marcj Antonj Columnae vngemain Künstlich und inventios von ihm vorgestellt werden. Beede die Gebrüder sind hinnach widerumb in ihr Vatterland nach Yhnsprugg zuruggekhommen und haben allhir verschidene denkhmahl ihr Vortrefflichen Kunst hinterlassen ungesehen viller Theses, Zaichnungen nicht zu gedenkhen, welche maistens Aegydj verfertiget, so hat eben diser das Hochaltarblat zu Wiltau von Rom mit sich gebracht; beede haben zu Stambs ain so andres Altar-Blatt als die Enthaubtung Johannis Baptista und Offenbahrung Evangelistä sambt den hl Martino, in der Hoffkirche allhier aber die Altar-Blätter des hl Petri de Alcantara u. Hyacinthy, in der Sacristey alldorten das Wunder des hl Antony mit dem Esel, in der Pfarrkhirche beede Altarblätter, St. Anna und St. Philipp Nery verfertiget; sonderbar aber hat ihme Johann Paul Schor mit dem Hochaltarblatt in der Landschafts-Capelle ain grosses Lob zuwegen gebracht, ain wellches er auch zu Meran bey den Bruderschafts Altarblatt des hl Rosen-Chranzes verdienet hat. Ain Mutter Gottes Bild von Johann Paul und ainen Fran-

ciscus Seraphicus von den aintwedern diser Gebrüder. Zu Wilthau sihet man gleichfalls in dem Refectorio ain so andres Stukh von einzelnen Heiligen. Die 4 Elementa ain Maisterhafft khlaines Stuckh mit zierlicher Invention, auch gar schon allegorisch aufgeführt bey Ihrer Exc. d. H Rgts Prsd. Graffen von Spaur allhier. Es wurde alles dises ihr noch fortdauerndes Lob nicht haben beybehalten Chönnen, wann sie nicht weit schönere und vortrefflichere Sachen in fresco hinterlassen hatten, dann in disen seynd sye wahrhafftig grosse Maistern gewessen und zumahlen ich aigentlich die Arbeit in diser Art zu unterscheiden nicht fähig bin, ausserdem der Fall Christi vnter den Chreuz, welches sehr schön und nach den Regeln der Historie und Antiquität in dem Franziskaner Garten auf der Mauer von Johann Paul entworfen erckchennet habe, so wirdet mir derohalben nicht veryblet werden, dass ich ohne Vnterscheidung allhier beybringe, was sowohl der ainte als der andere theils allain theils miteinand ausgearbeit haben als da gewesen: beede abgebrochene Capellen in der alten Pfarr-Kirche Maria Himmelfarth und St. Anna yber deren architectur sich alle Künstler höchstens verwundert haben und jedermann mit Schmerzen abbrechen gesehen, dessen ich ein lebendiger Zeuge bin. Dises aber ist meines Wissens niemand eingefallen, dass man sie zur Gedechtnus, ehevor, wie es sich gebührt und schon leuth vorhanden gewesen wären, hätte abzaihnen lassen. Ferners zu Wilthau das Vorhaus in der Prälatur, in der Stadt der Saal in dem Stamsser Haus sambt ainer Spanischen Wand alldorten, wie auch in dem Kloster selbsten die 2 Fenster bey dem Hochaltar und 2 Brünnen in demselbigen, sodann in der Jesuiten Kirch allhier bey dem Hochaltar ain grosses Schiff im Meere, aus welchen die Holländer die PP Societatis auswerfen sambt seinen Compagnon auf der andern seite. In dem Collegio zu Eingang der Haus Capelle seind 4 grosse Stukch: das Leben des hl Franc. Bòrgiae in Wasserfarbe auf Leinwat entworfen, aus wellchen der berühmte Fr. Pozzo jenes Altarbildniss nach der St. Anna Capelle (welche allhier nit genug anrühmen Chönnen) bewundert und angeriembet hat, welches den ob der erbleuchten Isabella sich entsetzenden Herzog vorstellet. Bey den alten Theatro des Gymnasy Saal haben selbe gleichfallss

Thail gehabt und ist besonders der von ihnen verfertigte Wald hochgeschätzet worden. Zu Hall sichet man noch die hl Capellen in der Pfarr Kirch sehr wohl und besser als dero verfertigt heiliges Grab conserviret desgleichen sie auch aines vor die Königliche Stüfts-Kirch ausgemachet haben; mann bewundert nemblich yberhaubt in allen ihren Stuckhen dero treffliche architectur und seynd sonderbahr die alten Gebäu Turnen vasen und ybrige antiquitäten ungemain schön; es hat mir auch der Bayrl Hoffmahler und Baron Asam, so allhiesige Pfarr Chirche ausgemahlen freymüthig bechennet, dass die Münchnerische Künstlern die Fresco-Mahlerei von diesen Schoren abgelehrnet und sollche Kunst ihnen zu dankchen hätten; sie seynd ybrigens Burger des Raths zu Yhnsprugg und von guten Mitteln gewessen aber ebenfalls alle beede unglückhlig und irrseelig auf den allgemainen Freythof beygesetzt worden und hat der entweder (mir unwissend welcher) ainen Sohn hinterlassen, Johannes genannt, welcher dem Vernemmen nach entweder Ober-Ingenieur zu Prag oder als Bau-Director sich aufhaltet; obe er zwar ansonsten die Mahlerei bey Josepf Waldmann gelernet, hienach aber zu Rom practiziret und bey seiner Ruggkchunft mit Titl Hr Obrist Wachtmeister Ingenieur Gumppen das herrliche Grab zu Wilthau verfertiget.

Bey disen Schoren hatte auch Joseph Geyr von Yhnspruogg gelernet, begabe sich aber hinnach nacher Österreich und Wien und mahlte auf der sogenannten Landtstrassen mit guten Fortgang in dem Kreuzgang in Fresco und ware besonders in denen Landschaften dem Vernemmen nach Vornemb, wie dann ferners dessen Frescen zu Hall in St. Josephs Kirchlein zimblich guth gerathen ist; es werden auch ainige von ihm verfertigte Fahnenblättlein, auch dort und da vorbefindliche Cabinet-Stukch etwellchermassen des gute haltbare Colorit wegen nicht unter den Schlechten gehalten.

Zu den Schoren Chann nachher Verwantschaft halben auch beygehängt werden ihr Discipel der treffliche Künstler und Hoffmahler zu München Antoni Gumpp von Yhnspruckh gebürtig von diesen mehrer gehört als gesehen, allermassen ich auf München, allwo dessen maiste Stukh bey Hoff zu finden, gekhommen bin und habe ich von ihme nichts zu Gesicht

bechommen, als eine sogenannte Familia Saira im Achenthall und ehedem bei Hr Baumaister Gumpp, wie der verliebte König David der auss dem Baad nach Hauss sich begebenden Bethsabe sich durch ein Schreiben insinuiren lässt. Es werden auch als fur dessen Hand ausgegeben 2 zimblich schöne Stuckch, wellche allhier in der 8. Capelle bey den heiligen Grab unter denen Nebengängen vast in der Mitten befindlich, dessen aines die Haimsuchung Mariae das andere aber die Geburt Christi vorstellet, aines in Kapuziner-Habit gen Himmel sehenden Franciscum abschildert.

Zwischen habe weiteres nichts inne werden Chönnen als dass oberwähnter Künstler Antoni Gumpp von zimlichen Vermögen gewesen, ain auf 16000 fl. geschätztes Haus oder villmehr Pallast zu München inegehabt, Zeitwehrend Kayl administration nachgelebt und nur aine ainzige Tochter nach sich begeben habe, welche mit ainem Bayerl Hr Regiments-Rath sich verehlichet hat. Sein Contrafait wusste ich ebenfalls nicht aufzutreiben.

Aus derselben Abhandlung Roschmann's, pars II. p. 59—77:

Schor Ägidi. Von disen habe zwar bereits des mehreren in den 1. Theil gehandlet, deme aber noch beizusetzen, dass er in dem Kloster Neustüfft 12 Stuckh von dem Leben des hl. Augustini verfertiget und die Cuppl in U L Capelle zu Schobs aussgemahlen und in der allhieigen St Anna Capellen, so abgebrochen worden waren folgende Prospect gemahlen Fritzens, Baumkirchen, St. Martin auf dem Wald, Milss, Hall, hl Kreutz, Absam, Taur, Rum, Arzel, Milen, Hettingen, Pradl, Velss, Oberperfues, Kemmaten, Unterpergfues, Ynzingen, Ampas, Alrans, Lans, Ombras, Wiltein, welches alles der Berühmte nacher Wienn gehende Pozzo nit genug ansehen und rühmen Chönnen; auch höchstens zu betauren ist, dass es niemand abgezeichnet hat und alsso unverantwortlicher Weiss zugrundgehen lassen.

Einig andere Nachträg werden gleich in folgenden articl beygebracht werden; indessen ist anzumerkchen, das neben sehr vilen Zeichnungen 9 Stuckh nach seiner Erfündung gestochene Kupfer in Collection ersichtlich.

Ybrigens hab ich in einen Yhnspruggischen Tauffbuech gefunden, dass er von Hanss Schor und Ursula Tax in den 2. Dec. des 1627. Jahrs gebohrn worden, sich mittler Zeit aber mit Barbara Gumppin von Fragenstein verehlicht habe.

Schor Johann Paul. Von disem weltberühmten Künstler beschiht Meldung von Teütschen, Welschen und Franzosen. Der neue ungenannte Erzehler der berühmtisten Mahlern, so 3 Tomos in 4 erst kürzlich zu Paris heraussgegeben, meldet unter andern in dem Leben des berühmten grossen Künstler Grimaldi insgemein Bolognes genannt folgendes:

Innocent X rendant justice à son talent le dit Peintre en concurrence avec Jean Paul Schor et autres habiles Peintres dans le Palais de Vatican et dans le Gallerie de monte Cavallo.

Unter denen Welschen erwehnet seiner Titi in Beschreibung Rom, dass von Ihme Abbate Titi in seinen Rom Pittorico unter 2 Mahl rühmliche Meldung mache, welche ihn gar oft Giovanni Paolo Tedesco Benambset.

Unter denen Teutschen P. Kircher in Latio in seinem »Leben« und Keysler in seinen Reisen und zwar offters in Rom. Wir wollen aber das maiste von seinem Sohn Joh. Ferd. Schor Ingenieur-Major und dieser Kriegs-Baukunst noch lebenden Professoren in Prag an seinen Brief so er an den geheimben O^{s} Hanss von Wisenthal archivarius geschrieben, »diser aber mir sambt einigen Werken dises trefflichen Manns in originali verehrert, ich aber der Kayl Könl Bibliothec ad classem der Tyroll Scribenten einverleibt habe.

Joh. Paul Schor lehrnte die Mahlerei bey seinen Vater Joh. Schor Hoffmahler in Yhnsprugg und verfügte sich sodann ebenfalls nacher Rom, wo ehedeme ebenfalls sein Vater praktizirt und studierte neben der Mahlerey auch die architectur aus denen Yberbleibseln der Röm. architectur und machte denen Kupferstechern und andern Künstlern neue Risse und Modellen, welche noch heut zu Rom als ein Seltenheit gezeuget werden und ist alles Prächtiges sonderbar von denen Carossen heut zu Tag annoch von seiner Erfündung; wie er dan bei dem Hauss Colonna und andern Röm. Princes und Päbsten als ordentlich sogenannter Decorations-Ingenieur stunde. Wurde auch unter Alexandro den VII. fast nichts von Verzierungen

in Haubtkirchen und Palästen vorgenommen, dass selber nicht angegeben hat; wovon dan einige in einen grossen Foliant in Kupfer ausgegangen, so aber, weilen das Werkh wegen Newigkeit der Erfindungen alsogleich in das ybrige Italien, Hispanien und Frankhreich ist verführet worden, fast gar nicht mehr angetroffen wird. Es muss mithin Orlandi in dem alphabeto pittorico in dem Namen sich geirret haben, da er Aegidi Schor unter jene gesetzet, so treffendliche Sachen so hinnernach gestochen worden, gezeichnet, da es vilmehr Johann Paul heissen muss. Er bekchame mithin vile Lehrling, unter welchen der berühmbte Französ Kupferstecher Le Pautre sich befinden, wie sich dann Prinz Justiniani mir selbesten dazu bekennen hat; nicht minder der zu meiner Zeit noch als Abbate und Maior Domus des Cardinal Barberini, hinnach aber treffliche Pabst Clemens XI. und ingleichen der Pabstl. in Ausszierungen berühmte Ober-Ingenieur, vortrefliche Zeichner Michel Angelo Ricciolini und abermahlen der von seinen Erfündungen sehr berühmte Pabstl. Ober-Ingenieur Comte de San Martino in seine Lehr sich begeben. Besonders haben dise 2 Letztern mir (Joh. Ferdinand) recht vätterliche Zuthaten erwisen, auch alle Umstend von seinem Leben erzehlet. Nicht minder ware selber auch in der ybrigen Mahlerei bewandert, wie ihme dann wass noch nicht in dem Vaticanischen Pallast von Raphael d'Urbino und andern Künstlern ybermahlen worden, 4 Bögen nemlichen die letztere Geschichte des neuen Testaments, seynd disen meinen Vettern anvertrauet worden. So seynd ebenfalls in dem Päbstl. Palast a monte Cavallo etliche Historien des alten Testaments von ihme und meinem Vatter verfertigt und allererst von Carolo Maratti völlig vollendet worden. Endlich hat man ihm auch dass Gewelb des neüen Flügels der Vaticanischen Bibliothec übergeben, an welchen er aber nur die Helffte wegen seines hierauff erfolgenden Absterben verfertigt. Ybrigens weilen er gute Mitl zusammengebracht, bauete er ihm auf dem Spanischen Platz ein neües Hauss hinterliesse 2 Sohn und 1 Tochter; die Söhne aber waren Gustav und Philipp genannt, deren ersterer als vornehmbster architect nacher Spanien gekommen, der ander aber nacher Neapl berueffen worden, allwo er zu Rom den berühmten Kays. Architecten H Fischer von Erlang

(sic) und ebenfalls zu Neapl wie man redt zu Scolarn und Practicanten hatte. Von Joh. Paul ist in der Bibliothec-Collection der Riss vorhanden von den Maria Hilf-Altar ausser der Yhnbruckh allhie.

Aegidi Schor, mein Vetter aber khame nach erlehrneter Mahlerei zu disen seinen ältern Bruder nach Rom und alsobald mit ihme zu einem grossen Ruhm, halfe anoch viles zu seinen aufkhommen, blibe 11 Jahr alldort ünd ybertroffe in einigen Stukhen, welche Ihro Pabstl. Heil machen lassen, seinen Bruder, begabe sich sodan in das Teütschland zurugg und erwarbe zu Salzburg, Linz, Wienn, München, Augspurg (allwo er dass von den Magistrat angetragene Burgerrecht ausschluge) und allhie bey dem Lothringischen Hof ausnehmenden Ruhm mit seiner neuen Art Auszierungen, Prospecten in die weite und Baukunst-Stukhen, Alterthümer und Rudera; verfertigte yber dass einige Triumphbögen, einige theatra, Feuerwerkh-Maschinen, prächtige Aufzüge, Todtengerüste, Heilige Gräber, Zeichnungen zu den Monstranzen, Lampen-Kirchen-Gefäss, Auszierungen in die Bücher- Kirchen- Cuplen, einige Altarblätter in der Pfarrkirchen, Landschafft-Capellen, item das Hochaltarblatt zu Wiltau, zu welchen allen ihme sehr vorträglich war, dass er yberaus wohl belesen in der Geschichtskunde, alss den Fablen gewessen; auch in der mathesi also bewandert, dass der berühmte P. Orban als ordentlicher Lehrer deroselben allhie zu Yhnsprugg seine Discipel zur widerhol- und ybung seiner Lehren sie an disen Schor gewiesen hat. Nebst deme ware vortrefflich in Violin und Passetl, machte auch ein und andere Composition in der Music, ware nicht minder fürtrefflicher Feuerwerkher, Stukh- und Scheibenschütz, also zwar, dass er zu München, Passau und allhie bey den Lothringischen Hof sogar auf denen Taflen parfumierte Feuerwerkh vorstellete; worvon die geheimnussen verlohren gegangen. Endlich war Er ein Mann voller Aufrichtigkeit und suchte bey Verfertigung seiner meisten werke nur die genehmhaltung der grossen und gelehrten, wendete mithin vieles von seinem daran und hinterliesse gar nit sundere Mittel und starbe nach 2 jähriger Wassersucht allhier den 2. July anno 1701 in dem 75. Jahr seines alters mit hinterlassung eines einzigen Sohnes, nemlichen

Schor (Johann Ferdinand), welcher zur selbigen Zeit erst in das 13. Jahr gienge. Diser wurde zu Joseph Waldmann in die Lehr gethan allein die Baukunst zohe ihn vor der Mahlerey zu sich, dahero er dan nacher Rom zu seiner Baasse, einer Tochter des Johann Pauls, welche dem Lothringschen Agenten abbate Pallavicini verehlichet wäre durch Wechsel angewisen worden; allein er fande wenige hilff und sein glükh ware, dass er in die Bekandschaft des Prinz Justinians, Abbate Albani hienach Clementis XI. und des Michel Angelo Riccio-lini gekhommen, worauf er sich dan in dess lesten Studio und auf die Academien begabe, durch 3 ganze Jahr nur mit zeichnen, weilen ihm dass mahlen nit recht anstehen wolte, beschäfftigte. In seiner Rukhkunft von Rom halfe er seinen Vettern H. Martin Gumpp nunmehrigen Ingenieur Maior, welcher den Riss verfertiget, dass prächtige Grab zu Wilten ausmahlen, kame sodan nacher Prag und arbeitete bey den Carmelitern, Dominicanern, Hybernern an Gräbern, Erfündung der Altären und Auszierungen bey der Heiligsprechung Piy V. und in dem Dom des hl Joannis Nepo-muceni. Mehr bey anwesenheit des Kaysers Caroli VI. für den Grafen Trautmannstorf auf den Kayl Gestüet zu Cladro gabe er einen achteggigen Saal mit einer prächtigen Kuppel an nebst beedseitig Retirade Zimmern, auswendig ware es architectonice gemahlen, inwendig mit Stuccador geziert; in den Garten stellte er verschiedene Absätz und gebauten Terrasen vor nebst 2 in das Perspectiv gemahlenen Grotten und einen 10 Schuh' hoch durch Pump-Werkh getriebenen Springbrunnen, machte für den Feldmarschall Baron von Sicking die Vestung Mannheim dergestalt in Farben, als ob's ein Modell wäre; mehr die Prager Schloss-Kirchen in etlichen grossen Rissen, wurde sodan zur Moldau-Raumung ganz glükhlich gebraucht, worauf ihm dann ohne sein vermuthen und gedankhen die Ingenieur-Professur ange-boten wurde mit 1200 fl. Besoldung; welche er annoch mit allen Ruhm fortsetzet, liesse sich sodan mit 5 seiner Scolarn bei lestern Krieg in Prag gebrauchen und hinnach bey der armee bis auf Braunau in Bayrn, wurde ihme auch seinen Verdiensten nach der Rang eines Ingenieur-Maiors zu Theil und alle seine Scolarn in würkhliche Ingenieur-Dienste genohmen; bauete hinnach bey den preusischen Einfall in unglaublicher Kürze

über die Elbe eine Bruckhen, machte auch bey seiner Professur viele Experimenten und durch seine Discipl viele Fortifications-Modell mit vielen offentlichen Exercitien in Beysein hocher Kriegs-Befehlhabern und einmal auch das Chur-Brinzen in Saxen Xaverij mit so auserordentlichen genehmhaltung, dass er von diseu mit einer goldenen Medaille beschenket, auch einer seiner Discipl gleich in Dienst genohmen auch würkhlich Ober-Leutinants-Rang erworben.

Diser unserm Vatterland zu sonderer Zierd gereichende Künstler hat in die offentlich Bibliothec sein Systema oder Lehrgebeu, wie er es zu Prag offentlich ausübet, mehr den Prospect der in der Moldau gebauten Schleissen eines Kastens und Damms zu herausnehmung eines grossen Steins in disem Flusse sambt denen annerkungen in vielen Bögen wie auch die Auszierung bey der Heiligsprechung Joannis Nepomuceni in Kupfer gestochen, verehret. Von seinem Vatter aber hat ein schon verstorbener Gutäther viele Original Riss und Zeichnungen alldahin geschenket, welche dem eigens hierzu gewidmeten Tomo der Tyrol Künstler Zeichnungen einverleibet worden.«

Wir bemerken zu dem über Ferdinand hier Gesagten noch, dass nach Dlabacz, l. c. II. pag. 6, sein Schüler Johann Quirin Jahn im Jahre 1760 dessen Bildnis gemalt hat, ferner, dass bei der hier erwähnten Heiligsprechung des h. Johannes Nep. auch der jüngere Fischer von Erlach künstlerisch betheiligt war.

Johann Paul, der uns bereits aus der Darstellung Roschmanns als ein so vielbeschäftigter und geschätzter, vielseitiger Künstler entgegentritt, ist in Rom durch eine ungeheure Zahl von Arbeiten repräsentiert. Im Jahre 1648 wurde er Principe der Akademie von San Luca, an welches Institut er viele Schenkungen machte. Dabei gab er sich viele Mühe, die finanziellen Verhältnisse desselben zu bessern und suchte ein festes Budget durchzuführen, da zu Ende des Jahres die Grenzen der Mittel immer überschritten waren. Es half indessen wenig.[39]) Man schildert ihn als ehrbar von Sitten, unbescholten, gefällig, liebenswürdig und bescheiden, ein Muster treuer, aufrichtiger Freundschaft. Körperlich scheint er äusserst kräftig gewesen zu sein, worauf wohl schon seine unerschöpfliche Arbeitskraft hindeuten dürfte. Pascoli erzählt eine Geschichte, wie der

Meister in Rom zum Sterben krank, plötzlich einen Trunk Wein forderte, ihn hastig zu sich nahm, sofort in starkes Transpirieren verfiel und gesund wurde.

Von den Zeitgenossen rühmen ihn viele. Auch Sandrart[40]) widmet mehreren von Schor's Bauten Kupferstichtafeln, so den Façaden von Sta. Maria a Victoria und S. Gregorio in Monte Celio der Camaldulenser, wobei er ihn ebenfalls Scoria nennt.[41]) Abbate Titi spricht im bei Roschmann angezogenen Werke oft von seinen Architekturen, von denen eine ansehnliche Zahl aber nicht Neubauten, sondern Veränderungen älterer Kirchenanlagen sind. Er führt ihn als Maler der Fresken in S. Giovanni Collavita und im Ospedale an (pag. 65), als Architekt und Maler am Porticus der genannten Camaldulenserkirche von S. Gregorio, welche Schor's besonderer Gönner, der Cardinal Scipione Borghese, herstellen liess (pag. 81); zu dem älteren, bereits 1612 begonnenen Bau von S. Carlo alli Catinari fügte er die Façade hinzu (pag. 104), er restaurierte S. Caterina di Siena mit dem schönen Porticus (pag. 314) und malte daselbst die Fresken in einer Kapelle am Gewölbe (pag. 315), baute die Façade der von Carlo Maderna 1606 begonnenen Kirche Sta. Maria della Vittoria (pag. 330), worüber auch Marperger[42]) beachtenswerte Nachrichten gibt.

Auch bei dieser Umgestaltung war der Cardinal Borghese der Veranlasser. Marperger erwähnt weiters als Schöpfung des »vortrefflichen Baumeisters« neben einigen der schon aufgezählten Kirchen den »herrlichen« Gang von »Toffsteinen« von S. Gregorio. Vom Palazzo Altieri sagt Joh. G. Keyssler[43]): »Die schöne Statue der triumphierenden Stadt Rom aus Verde antico steht in einer Kammer vor der künstlichen Grotte, welche ein Deutscher, Johann Paul Scorr, angegeben und gemalet hat.« Sein Gönner Borghese bediente sich des Künstlers auf die mannigfaltigste Weise, nicht bloss zu grossen architektonischen Unternehmungen, sondern auch als Arrangeur von Festen und Decorationen. Zeuge dessen war ein Gemälde in der Villa des kunstsinnigen Fürstengeschlechtes, ein Werk des Künstlers selbst, auf welchem er eine »somtuosa mascherata« dargestellt hatte, ein von dem Fürsten 1664 veranstaltetes Fest, bei welchem auch die Apparate der pompe seine Erfindung gewesen waren.[44])

Im Zusammenhange damit finden wir ihn ferner auch mit Entwürfen für kunstgewerbliche Arbeiten beschäftigt. So zeichnete er noch 1680 das Modell für die rosa d'oro des Papstes, welche der Goldschmied Bartolomeo Colleone ausführte.[45])

Eine andere Schöpfung des Kunstgewerbes zeigt uns Schor im Zusammenwirken mit dem Grossmeister der Kunst jener Epoche, mit dem gefeierten Lorenzo Bernini, indem er nach dessen Zeichnung den Stuhl des heil. Petrus modellierte, welcher für die Kirche des Vaticans bestimmt war, ein Modell, das dann im Erzguss durch Giovanni Artusio hergestellt wurde.[46])

Endlich hat der unermüdliche Meister auch für den Kupferstich gezeichnet. Einiges dieser Art, abgesehen von dem bereits gedachten Werk über die Kirchen Roms, ist umso interessanter, als es für den Jesuiten P. Athanasius Kircher entstand, dessen Freundschaftsverhältnis zu Schor schon bei Roschmann erwähnt ist: dahin gehört z. B. das Titelblatt zu dessen Musurgia universalis, Roma 1650 von Baron gestochen, und das Porträt des Erzherzogs Leopold Wilhelm für dasselbe Werk von Paul Pontius gestochen, ferner jenes vom Mundus subterraneus, Amstelodami 1665, welches Theodor Matham gestochen hat.

Roschmanns Angaben verbreiten sich mit besonderer Genauigkeit über Joh. Pauls Arbeiten, welche für Tirol entstanden, und sind über seine sonstige Thätigkeit kürzer. Ich hielt es also für umso zweckmässiger, sie nach dieser Richtung zu ergänzen. Noch sei, was die römische Zeit anbelangt, hinzugefügt, dass der Meister in ehrenvoller Weise bei der am 25. October 1634 stattfindenden Aufhebung der neuentdeckten Gebeine der heil. Martina betheiligt war.[47])

Den rühmenden Urtheilen älterer Künstler und Schriftsteller über ihn steht der spätere Milizia[48]) mit seinem gewöhnlichen Tadel gegenüber, welchen er gegen alle Meister der Barocke bereit hat, Milizia, der Kunstschriftsteller der akademisch-classicistischen Aera, dessen schlechtes Buch leider nur allzuoft und allzulange immer wieder citiert wurde, weil man froh war, von jener verabscheuten Stilepoche etwas halbwegs Zusammenhängendes vorzufinden, die, aus den Quellen, aus den Werken und aus den Stimmen der Zeitgenossen kennen zu lernen, man

ja doch der Mühe nicht wert hielt. Wir werden die Kritiken dieses nüchternen Theoretikers aus der trostlosesten aller Kunstepochen, dem es auch unser Fischer vielmals nicht recht gemacht hat, in diesem Werke noch öfters zurückzuweisen haben. Johann Paul nennt er einen Künstler, der von »poco genio« gewesen sei.

Die Façade von Sta. Maria della Vittoria habe er nicht glücklich ausgeführt, auch mit dem Porticus von S. Grisogono und dem anderen von S. Gregorio ist Milizia nicht einverstanden. Dagegen lässt er die letztere Façade doch als »svelta ed elegante« gelten. An anderer Stelle[49]) schilt er ihn einen »Dutzendarchitekten«, was man an den Façaden von S. Gregorio, Susanna, Carlo a Catiani, Grisogono und della Vittoria sehen könne, »ricche si, e non altro«. Der »Dutzendarchitekt« nimmt sich als Tadel im Munde eines Classicisten, welcher nichts als sein antikisierendes Schema kennt, besonders gut aus! Ein Milizia steht dem Verständnisse des XVII. Jahrhunderts und seiner Kunst so ferne, dass seine abfälligen Urtheile über dieselbe vollkommen dahingestellt bleiben können.

Das Roschmann'she Manuscript besagt, dass der »berühmte französische Kupferstecher Le Pautre« nebst anderen Johann Pauls Schüler gewesen sei. Es kann dies nur Jean sein (1617—1682), welcher sonst auch als Zögling des Adam Philippon bekannt ist. Über Schor's andere Schüler, Ricciolini und Conte di San Martino, habe ich später zu handeln.

Räthselhaft ist uns das Ende des Künstlers. Das Manuscript, die einzige Quelle darüber, drückt sich geheimnisvoll aus, indem es von ihm wie von dem Bruder Egyd mittheilt, sie seien beide »unglückhlig und irrseelig« auf dem allgemeinen Friedhof beigesetzt worden, nachdem sie längst von Italien nach Innsbruck heimgezogen waren. Eine spätere Marginalnote dabei bemerkt aber: »Der Hanns Paul † zu Rom.« Missliche finanzielle Umstände scheinen dieses trübe Ende kaum veranlasst zu haben; Johann Paul wenigstens war sehr wohlhabend; beide Brüder wurden in Innsbruck Bürger und des Rathes und waren »von guten Mitteln«. In Rom hatte sich der Ältere ein eigenes Haus auf dem Spanischen Platz gebaut, das er stolz mit seinem Familienwappen schmückte. Wäre es nicht zu gewagt und bei

den sonstigen Umständen zu unwahrscheinlich, so möchte man das »irrselige« ihres Todes beinahe im religiösen Sinne deuten. Von Egyd berichtet allerdings der Brief seines Sohnes Joh. Ferdinand, dass er »nit sundere Mittel« hinterlassen habe. Ob Johann Paul in der Heimat gestorben, ist aber sehr die Frage. Es scheint sehr unglaublich, dass er in solchen Verhältnissen das ihn reich beschäftigende Rom mit dem bescheidenen Tiroler Städtchen vertauscht habe; die Randnotiz behauptet, dass er in Rom starb, und eine andere Nachricht besagt, der Tod habe ihn um 1700 überrascht, als er an der Decke der neuen Bibliothek im Vatican malte.

Egydius, der treue Mithelfer des Bruders, ist im Roschmann'schen Berichte ausführlich erwähnt. In Rom weniger selbständig, entwickelte er nach der Rückkehr in verschiedenen Orten Deutschlands und Österreichs eine immense, erstaunlich vielseitige Thätigkeit. Sehr bemerkenswert ist die Stelle, wo es heisst, dass die Schor den Augsburgischen Künstlern das Fresco gelehrt hätten. Die Wirksamkeit seines geschickten Sohnes Johann Ferdinand (geb. 24. Juni 1686, gest. 1767,) fällt schon in eine spätere Zeit. Ich habe indes den Text bei Roschmann nicht zerreissen wollen und das ihn Betreffende gleich an dieser Stelle mitgetheilt. Übrigens werden uns seine Verhältnisse, sowie die Beziehungen zu den Tirolischen Gumpp für eine spätere Periode der Fischer'schen Biographie von Bedeutung sein.

Auch Johann Paul hatte drei Kinder hinterlassen. Nach dem öfter gedachten Brief Ferdinands an den Architekten von Wiesenthal waren es zwei Söhne und eine Tochter. Die ersteren nennt er Gustav und Philipp, die Tochter übergeht er mit Stillschweigen. Sie hiess Anna Angelica, war ebenfalls Malerin und blühte um 1700.[50]) Bezüglich der Söhne irrt jedoch der Brief ihres Verwandten. Der eine hiess zwar Philipp, jedoch des zweiten Name war nicht Gustav, sondern Christoph; dieser war der ältere. Sie sind für die Geschichte Fischers von besonderer Wichtigkeit. Christoph stand in Neapel in Diensten des spanischen Vicekönig es und gieng mit demselben 1687 nach Spanien, wo er des Königs erster Architekt wurde. Philipp aber erhielt ebenfalls eine Berufung zu dem Vicekönig nach Neapel, wohin ihn der junge Fischer begleiten sollte.

Jedoch ehe wir diese Vorgänge genauer untersuchen, ist es nothwendig, ins rechte Licht zu setzen, welcher der Einfluss der Schorischen Künstlerfamilie, ihres Geistes und Stiles, auf Fischer sein konnte, den wir um 1674 als Mitarbeiter Philipps in Rom, als dessen Arbeitsgenossen zu Neapel antreffen werden. Wir haben die grosse Thätigkeit seines Vaters und Oheims in Rom schildern gehört; es ist aber nothwendig, zu betrachten, welches das geistige Wesen ihrer Kunst war und wie sie sich zu den übrigen hervorragenden Meistern der Stadt verhielten.

Der älteste von jenen beiden Brüdern, Johann Paul, gieng nach früher Thätigkeit unter seinem Vater nach Rom, wo er sich vorzugsweise mit der Architektur, Decorationsmalerei und Ornamentik beschäftigte. Seine sehr originellen Einfälle erregten die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. So hatte er alle Hände voll zu thun. Während der Regierung dreier Päpste, namentlich aber unter Alexander VII., dann bei den Fürsten Colonna und Borghese leitete er alle einschlägigen Arbeiten in Kirchen und Palästen und fand dabei noch Zeit, seine Entwürfe in Kupfer zu stechen. Bei solcher Beschäftigung fand er an dem jüngeren Bruder, Egyd, welcher mittlerweile ebenfalls nach Rom gewandert war, einen vortrefflichen Helfer; ja, es heisst, Egyd hätte selbst grössere Erfolge erzielt als Johann Paul.

Ein wichtiges Ereignis, welches sich damals begab, hob das Ansehen der Brüder auf eine neue Höhe. Ich meine die Betheiligung an der Ausführung derjenigen Arbeiten Carlo Maratta's, welche die Vollendung der angefangenen Decorationen Raffaels im Vatican zum Gegenstande hatten, sowie die Restauration, welche jener grosse Künstler an den Schöpfungen seines noch grösseren Vorgängers in der Farnesina vornahm. Maratta, damals bereits hochangesehen und gefeiert, wurde 1693 von Innocenz XII. als Aufseher der Stanzen des Vaticans bestätigt; Clemens XI., dessen Lehrer im Zeichnen er gewesen war, liess ihn die Restaurationen an den Fresken der Vaticanischen Zimmer, sowie an den Loggien vornehmen, endlich die Fortsetzung der Flügel dieser Arkadenreihe in Angriff nehmen. Neben dem berühmten Meister waren an diesen wichtigen Unternehmungen dessen welsche Schüler Pietro di Pietri, Bartol. Urbani und Andrea

Procaccini, ausserdem aber auch unsere beiden Brüder beschäftigt, welche somit aller Wahrscheinlichkeit nach als Maratta's Schüler zu betrachten sind.[51]) Johann Paul stellte allein die letzten vier Arkadenbogen der Loggien mit Scenen des neuen Testamentes her; später malte er im Quirinal Scenen des alten Testamentes in der grossen Galerie gemeinschaftlich mit Egid, welche begonnenen Frescodecorationen Maratta selbst erst vollendete. Auch Johann Pauls letzte Arbeit, die Decke des neuen Theiles der Bibliothek im Vatican, ist an dieser Stelle zu nennen.

Weshalb haben nun diese Leistungen so grosse Bedeutung und wie hängen sie mit Fischers späterer Kunstrichtung zusammen, jenes Fischers, dessen Arbeitsgenosse, Freund und Führer der Sohn Johann Pauls in Rom gewesen ist? Carlo Maratta, mit dem diese Künstler so enge zusammenhängen, war keineswegs ein reformatorischer Geist, dazu fehlte dem von der Gunst der Zeitgenossen, von der vergötternden Huld der Grossen verhätschelten Liebling, die Kraft und der Ernst des Willens. Nichtsdestoweniger knüpft an sein Schaffen die Wendung der künftigen Kunstbestrebungen an, die schliesslich zur Aufstellung ganz neuer Principien führten, welche die Kunst und die Kunstwissenschaft der Gegenwart gründen sollten. Freilich ist das, was Maratta in edlerem, reinerem Kunstgeiste anstrebte, nicht vereinzelt. In jenen Tagen gieng ein Sehnen nach Umkehr zu den grossen Mustern der Vorzeit durch die Gemüther der Edleren unter den Künstlern, welches schüchtern, leise, unverstanden zum Theile noch, doch für unsere retrospective Erkenntnis unleugbar vorhanden ist. Bernini, eine von Grund aus grossgeniale Natur, hatte gleichwohl in der Praxis, durch die Gefolgschaft zahlloser, zum Theil roher Nachahmer, Elemente entfesselt, deren Schalten und Walten das unterste zuoberst kehrte. Der Hippogryph, unter des gewaltigen Meisters eisernen Schenkeln zu den waghalsigsten, aber bewundernswert ausgeführten Reiterstücken gezwungen, schlug unter dem Tross von Stallknechten, welche ihm nun gleichfalls auf den Rücken kletterten, wie besessen um sich und verübte unglaubliche Extravaganzen. Dazu kam das Naturell Berninis als Mensch. Ein Gott an Herrlichkeit des Ruhmes, des Glückes, des Reichthums, der Macht, wurde er verblendet, eingebildet über die

Massen und unduldsam gegen alles seiner Richtung Entgegengesetzte. Der alleinige Hort aller arbeitsuchenden Künstler, betraut mit der Vergebung aller päpstlichen Bestellungen, musste er schliesslich nur mehr Befolger seiner Lehren um sich zu sehen gewohnt sein, und dabei umgekehrt auch dulden, dass gar manche Verkehrtheit, manche Übertreibung und Fratze unter der Maske seines Stiles sich einschmuggelte.

Mehr noch als einst Michelangelo wurde Bernini ein Tyrann, ein Autokrat im römischen Kunstschaffen — und selbst seine Feinde (ein Schriftsteller bemerkt sehr gut: »und wessen Feind war Bernini nicht?«) — wie Algardi, Borromini, Rosa, Sacchi, mussten die Bahnen wandeln, welche dieses gewaltige Gestirn voraufgezogen war, mussten diese Bahnen noch mit seltsamen Seitensprüngen gehen, um einige Originalität in ihren Gang zu bringen, wodurch das Princip aber immer mehr überboten wurde und die Bizarrerie des Genres auf die Spitze gelangte.

Die Plastik war eine Sclavin der Malerei geworden, sie gefiel sich im Anstreben von Effecten, im Ausdrucke heftiger Leidenschaften, in gewaltigen Bewegungen oder süsser, zierlicher Grazie, wie sie die mit soviel geschmeidigeren Mitteln schaffende, mit dem Zauber der Farbe ausgerüstete Schwester allein hervorbringen kann. Die Malerei selber aber strebte nach den sogenannten schönen Wirkungen der Farbtöne, die sie willkürlich nebeneinanderstellte, wie sie durch seltsame coloristische Feuerwerkseffecte das Auge reizen und überraschen, ohne zu fragen, ob dies Blendwerk der natürlichen Wahrheit entspreche, ob ferner die Anmuth harmonischer Wirkung damit erreicht sei. Die Aesthetiker jener Tage sahen sich mit dieser Kunst der Manier (welcher, nebenbei gesagt, trotz all der Fehler aber noch immer an Technik, Geschicklichkeit, Können und Urtheil das Beste gegen die gesammte moderne Malerei nachzusagen ist) auf dem Gipfelpunkt des Erreichbaren; sie haben dementsprechend auch für die grössten Erscheinungen der Vergangenheit nur absprechende Urtheile. Des unsterblichen Urbinaten grosse, einfache Zeichnung, seine ruhige Contour und klare Compositionsweise konnten ihnen daher gegenüber dem Brillantfeuerwerk ihrer Maler eine »maniera statuina« heissen.

Neben den glühenden, sinnlich berauschten, wollusthauchenden Göttern ihrer Deckenbilder schienen seine von antiker Gelassenheit geadelten Olympier keine »furia o fierezza di spirito« zu haben. Seine Farbe fand man unter dem Niveau dessen, was man jetzt »schönes Colorit« nannte, es mangelte die »vaghezza di colori«, welche nunmehr Selbstzweck im Gemälde geworden war, anstatt, gleich allen übrigen Factoren des Kunstwerkes: Zeichnung, Composition etc. nur mitwirkend ein Element der Gesammtharmonie, der Schönheit des Ganzen, zu sein.

Die gesammte Kunst jener Zeit im Süden laborierte an solcher affectierter Aufgeblasenheit, gemachter Herrlichkeit, ich möchte sie am liebsten eine Kunst des Geckenthums benennen. In Deutschland herrschte gleichzeitig eine sehr verschiedene, aber nicht minder unerfreuliche Tendenz, die Ausartung der deutschen Renaissance in handwerkliche Pedanterie, spiessbürgerliche Bombastik, Überladenheit und Künstelei. Eine Umkehrtendenz lag in der Luft. Maratta ist ein Eckstein derselben. Er, der seit früher Jugend Raffael studiert, von den späteren nur die besten, edelsten: Guido Reni, Dominichino und die Carracci sich zu Vorbildern erwählt hatte, der es wagte und wagen durfte, Hand anzulegen an die zerstörten Meisterwerke des unsterblichen Sanzio — er trug andere Gedanken über Ziel und Aufgabe der Malerei im Herzen, als der Tross seiner Zeitgenossen, konnte natürlich auch er selbst sich noch mancher Süsslichkeit, mancher angewohnter Farbeneffecte noch nicht entschlagen. Wie tief er über die Zustände der Kunst nachdachte, beweist seine für den Vicekönig von Neapel, Marchese del Carpio, Don Gaspar d'Haro, entworfene, von Nicolas N. Dorigny gestochene Composition einer Akademie, die er sogar mit Inschriften versah, um seine Überzeugungen und Grundsätze über allen Zweifel zu erheben. Den Lehrer der Perspective lässt er da sagen: »Tanto che basti,« denn an übertriebenen Häufungen, Skurzen und Massen hintereinander gethürmter Gruppen thaten die Fresken seiner Vorgänger mehr als zuviel.

Zu den Antiken, dem Hercules Farnese, der Mediceischen Venus etc. schreibt er höchst bezeichnend: »Non mai abastanza!«, denn die virtuosen Fabrikanten nackter Gestalten schufen längst

alles aus dem Kopfe, ohne die Werke der Alten mehr zu studieren, endlich lässt er die Grazien sagen: »Senza di noi ogni fatica è vana,« was uns wohlgesprochen scheint, wenn wir die Verrohung der Formen und Posen erwägen, wie solche das stets Schleuderhaftere der übereiligen Mache mit sich brachte. Er wollte also die allzugrosse Künstelei beschränken, die Verehrung der Antike neubegründen und holde Schönheit, Milde und Geschmack wieder herbeiführen.

Diese Bestrebungen des edlen Römers, auf die Classiker zurückzukehren, giengen auf einem andern Wege auf den grössten Künstler der Palette über, den Österreich sein nennt, auf Daniel Gran, den Mitarbeiter und allem Anscheine nach persönlichen Freund Fischers; auf letzteren selber aber, abgesehen davon, dass ihm auch in seinem eigenen Fache, der Architektur, durch die Vorbilder eines Fontana, durch das Studium der Antike und antiquarischer Gesinnungsgenossen wie Bellori, Fabretti, Picchetti etc. eine solche Richtung gegeben wurde durch die Freundschaft der Schor, welche mit Maratta vereint im Vatican und Quirinal thätig waren.

Als Essenz dessen, was bisher über die Künstler Roms, mit denen der junge Fischer in Berührung kam, angedeutet wurde, wiederholen wir also: Aus dem Kreise der Schor und des Maratta sowie dessen Schüler musste den etwa achtzehnjährigen Künstler ein Hauch berühren, der ihm in der Heimat fremd geblieben war. Was sich ihm dort als Vorbild dargeboten hatte, war theilweise der Abhub einer verschnörkelten, wüsten und kleinlichen Verderbnis des sog. Deutsch-Renaissancestiles, theils jene frühe Überkommenschaft der erst im Beginne begriffenen neuitalischen Weise, welche sich zunächst aber vornehmlich im detaillierten Stuccogekräusel, in bloss decorativer Wirkung äusserte, wie dergleichen besonders an den Carlone Repraesentanten gefunden hatte. Die Schor—Maratta huldigten anderen Idealen.

Zwar sollte, wie wir zu zeigen haben, das Licht des Monumental-Grossen und Einfachen in der Architektur unserem Künstler zu Rom erst von einer anderen Seite her aufsteigen, aber auch bei den Schor berührte ihn bereits ein reineres und grösseres Streben, ein gewaltigerer Zug des Schaffens.

Unter den Männern, welche mit Maratta und den Schor zu Rom um jene Zeit thätig waren, finden wir interessante Persönlichkeiten und einige, deren Spuren sich im weiteren Leben Fischer's verfolgen lassen.

Zugleich wollen wir aber nicht übersehen, dass gerade zur Zeit, als Fischer in Rom weilte, Maratta für Kaiser Leopold beschäftigt war, auf dessen Bestellung er 1676 den Tod des h. Joseph für die Burgkapelle in Wien vollendete. (Gest. von Nic. Dorigny, jetzt in der kais. Galerie.) Vielleicht war das kein ganz unwichtiges Motiv zur Veranlassung einer Berührung des grossen römischen Meisters mit Österreichern.

Wir haben gesehen, dass Marattas Zeichnung des Studios oder der Akademie »a giovani studiosi del disegno«, wie das Blatt heisst, von Nicolas Dorigny, dem berühmten französischen Stecher, vervielfältigt wurde, der übrigens noch anderes nach dem »letzten Römer« der Malerei wiedergegeben hat.[52]) Jenes Blatt war demselben Vicekönig von Neapel gewidmet, zu dem sich Fischer mit Philipp Schor dahin begab. Nicolas Dorigny hatte einen Bruder, den Frescomaler Louis (geb. zu Paris 1654, gest. Verona 1742)[53]), ein Schüler Lebruns, welchen wir viel später in Wien treffen werden, wo er, der einzige Vertreter der französischen Malerei im österreichischen monumentalen Fresco, mit Fischer an dessen eigenen Bauten als Maler beschäftigt auftritt, nachdem er lange in Italien gewirkt hatte. Es soll Ausführlicheres über diese Arbeiten Dorignys in der böhmischen Hofkanzlei und im Winterpalaste des Prinzen Eugen an seiner Stelle mitgetheilt werden. Hier weisen wir nur vorläufig darauf hin, weil es wohl keinem Zweifel unterliegt, dass die beiden Männer, der Architekt und der Maler, in jungen Jahren zu Rom sich in dem Brennpunkte des Marattaschen Kunstkreises zusammengefunden hatten, dem auch der Bruder Nicolas angehörte. Auch der nicht minder geschätzte Stecher Frey war Marattas Schüler, dessen eigenen Schüler, Jeremias Sedelmayer, später die beiden Fischer zur Herstellung des Kupferstichwerkes ihrer Hofbibliothek nach Wien berufen.

Johann Ferdinand Schor berichtet von sich selbst, dass er in jungen Jahren in Rom an Michael Angelo Ricciolini »päbstlichem Major und Oberingenieur«, sowie an dem Conte San Martino

vorzügliche Freunde gefunden habe.[54]) Sie waren Schüler des Maratta und auch seines Oheims Johann Paul gewesen und erzählten ihm von diesem wie von seinem Vater Egyd, von deren Malereien am Monte Cavallo, an den Raffael'schen Originalen und in der Vaticanischen Bibliothek. Auch Maratta selber hatte mit ihm freundlichen Umgang und theilte ihm mit, dass sein Oheim ihm in der Architektur Unterricht gegeben habe, wie wohl Maratta diesem in der Malerkunst. Auch Jacob Frey war damals zugegen, Ricciolini aber nahm Joh. Ferdinand in seine Schule auf. Dieser Ricciolini nun, selber Marattas Schüler, auch Michelangelo da Todi genannt (geb. Rom 1654, gest. Frascati 1715), hat sich hauptsächlich als Maler hervorgethan, aber auch sein Sohn Nicolo,[55]) Schüler des Vaters und Anhänger Marattas (geb. Rom 1687, gest. um 1760), und noch ein Dritter d. N., Schüler des Ciro Ferri, traten auf und es ist schwer, zwischen den Werken der drei zu unterscheiden.[56]) Der Conte von S. Martino, welcher ebenfalls Oberingenieur des Papstes war, ist derjenige Künstler, welcher sonst unter den Namen Marco Sanmartino und Sanmarchi erscheint. In Neapel (oder Venedig?) geboren, blühte er zu Rom um 1680 als Landschafts- und Historienmaler, neben seinem eigentlichen Fache des Architekten. Von ihm ist auch das Einbegleitungs-Sonett zu des Abbate Titi Studio di pittura etc. Roma 1674, wo er sich Accademico Umorista nennt.[57]) Obwohl Zeugnisse mangeln, dürfen wir doch sicher annehmen, dass auch der junge Fischer bei diesen Personen in ähnlicher Weise Anregung, Umgang und Verkehr gefunden haben wird, als er mit Philipp Schor gute Freundschaft schloss, der zu denselben als Johann Pauls Sohn in den nämlichen Beziehungen stand, wie sein Vetter Joh. Ferdinand.

Den wichtigsten Beweis dafür, dass Fischer von dem Geiste Johann Paul Schor's kräftig beeinflusst worden ist, liefert die Galeria des Palazzo Colonna, welche das treubefolgte Vorbild für die Disposition eines seiner genialsten, späteren Werke: des Saales der kais. Hofbibliothek in Wien, werden sollte. Wir müssen jener Galerie und ihrer Geschichte einige Aufmerksamkeit widmen, umsomehr, weil wir dadurch auf einen neuen Namen geleitet werden, welcher für die Geschichte der

Studien unseres Meisters in Rom weitere Bedeutung hat: auf Fontana.

Der Bau der Galerie wurde von Antonio del Grandi (nach anderen Gianbattista Grandi bei Burckhardt, Cicerone, pag. 408, Antonio del Grande) angefangen, vollendet aber wieder nach einigen von Johann Paul Schor, nach anderen von Geronimo Fontana, dem Brudersohn und Schüler des grossen Architekten Carlo Fontana, welcher selber Berninis Schüler und Nachfolger gewesen ist. Gewiss aber besorgte Schor die grossartige Frescoausschmückung des Innern. Die Differenzen jener Angaben[58]) stören uns für die hier obschwebenden Untersuchungen keineswegs, vielmehr bekräftigt der Umstand, dass eben diese Künstler dabei zusammengebracht werden, das, was wir zeigen wollen. Aus dem im Folgenden zu Erweisenden wird sich ergeben, dass auch der Gruppe der Architekten aus der Familie der Fontana derselbe Typus der grossen, hoheitsvollen Barocke, dieselbe Tendenz nach Monumentalität und Einfachheit, — im Sinne der Barocke aber, als Gegensatz zu kleinlicher Detaillistik und Überladung, — ferner ein gewisses Zurückstreben auf ältere Vorbilder als Charakteristikon eigen war, wie den Maratta und den Schor. Es wundert uns daher gar nicht, sie bei diesem Werk ebenfalls beisammen zu finden; auch Maratta fehlt ja nicht in dem herrlichen Palaste, für dessen Kapelle er das Altarbild und in dessen Galerie er scherzende Putti malte.[59]) Auch sein Schüler Chiari war daselbst beschäftigt. Fischer, dessen Beziehungen zu den Schor wir kennen, dessen Verhältnis zu Carlo Fontana noch besprochen werden soll, fand somit an dem grossartigen Bau einen Gegenstand, der ihn begreiflicherweise beschäftigen und zu Studien anregen musste. Die Reminiscenz, welche sich in seinem Saale der Bibliothek ausspricht, besonders die Verwendung des charakteristischen Motives der Einschaltung eines Säulenpaares unter die gewaltigen Bogen, welche die Dreitheilung des Gesammtraumes bewerkstelligen, ist in die Augen springend.

Die Galerie misst ohne den erhöhten Annex 102 Schritte in der Länge, 17 in der Breite, gleich 328 palmi Länge, 50 Breite. An der Decke malte Johann Paul Schor die Heldenthaten der Colonna, mit besonderer Beziehung auf die Schlacht

von Lepanto, wobei sich auch »die berühmte Malerin« Bernascone bethätigte.[60]) Von ihrem Lehrer Nucci sind Malereien am Ende der Galerie angebracht.[61]) Beim Eingange befinden sich am Gewölbe Arbeiten von Giovanni und Francesco di Luca,[62]) die Decke dieses kleineren Theiles malte der schon erwähnte Giuseppe Chiari.[63]) So hatte Fischer in dem Anblick der prachtvollen Galerie, welche das Object der Bewunderung aller Reisebeschreibungen bildete,[64]) zugleich auch ein Vorbild für eine imposante malerische Decoration eines derartigen Raumes, wofür er bei seiner Hofbibliothek dann in Daniel Gran zum Glück auch einen würdigen Mithelfer finden sollte.

Welche sind nun die Fäden, welche uns von dem vorwärtsstrebenden Fischer und seiner Umgebung im Kreise der Schor zu Carlo Fontana und damit zu der antikisierenden und purificierenden Richtung der römischen Architektur jener Zeit hinüberleiten? Wir wollen dies genauer ins Auge fassen.

Wie Maratta auf dem Gebiete der Palette die folgenden Künstler, Gran, und in noch späterer Folge die Batoni, Mengs, Schöpf, Knoller, Kauffmann, Tischbein etc. von dem Willkürlichen der modemässigen Effecthascherei wieder auf Raffael und die Antike gewiesen hat, wie, — ein Stein regt ja den andern, — auf dem Boden der Reflexion durch dieses Zurückgehen auf die Alten, welche man schon gänzlich übertroffen und deshalb der Beachtung überflüssig gemacht zu haben glaubte, — das geschichtliche Studium der Kunst überhaupt erst angeregt werden, dass ein Oeser, Winckelmann, Lessing, möglich und nothwendig werden sollten, so wendete sich in Fischer zuerst auch die Architektur erstens den Vorbildern älterer besserer Perioden zu und eröffnete sich zweitens für dieselbe der historische Blick. Die Alterthümer der Baukunst hatten zwar auch damals schon Besprechungen, Untersuchungen, Abbildungen gefunden, jedoch nur in dem Sinne wie alles Übrige, was man unter Antiquitäten verstand. Als blosse theoretische Übungen, gelehrte Exercitien, kamen ihre Publicationen zutage, von Gelehrten für Gelehrte geschrieben, ohne Bedeutung im praktischen Kunstleben. Die gleichzeitigen Architekten brauchten dergleichen durchaus nicht. Die Baukunst war vollends eine malerische Kunst geworden, stand so ferne von ihren

Quellen der Vergangenheit, haschte so sehr stets nach neuartigen, pikanten Reizen, dass die aus den classischen Typen abzuleitenden Regeln für ihr Verfahren höchst gleichgiltig geworden waren. Mit vornehmer Verachtung sah man auf frühere Leistungen herab, erblickte sich selbst auf dem Gipfel aller Vollkommenheit und dachte daher an alles Andere, als an einen historischen Zusammenhang der gegenwärtigen Production mit dem Gewesenen.

Das erneute Studium der Alten, sowie der Theoretiker des XVI. Jahrhunderts, der Interpreten des Vitruv, der Erklärer der Alterthümer auf Italiens Boden, sollte als Remedium gegen solche Verirrung seine altbewährte Kraft auch diesmal nicht verleugnen; die Renaissance hat sich in sich selber vielemale erneut, es wiederholt sich bei jeder Übertreibung und Ausartung derselbe Heilungsprocess, der da immer zu dem Jungbrunnen der Antike zurückgeht, nur jedesmal im verschiedenen Sinne und Geiste der Epoche.

Was uns Joh. Ferdinand über seine künstlerische Erziehung berichtet, gibt ein Beispiel von der Lehrmethode der Schorschen Künstlergruppe. Sein Vater unterrichtete ihn zuerst und wies ihn besonders auf das Beispiel des Vignola. Auch Fischer bezieht sich in seinem noch zu erwähnenden theoretischen Werk auf Palladio, Serlio, Ligorio, Donato. Die Theoretiker der Renaissance, die Lehrmeister, welche auf der Kenntnis des Vitruv und der antiken Bauten fussen, sind also seine Grundfesten, nicht die Ausläufer und Auswüchse des früheren wüsten Geschmackes, deren Urheber alles im kleinen Finger hatten, bloss aus dem Kopfe schufen und das Studium der alten Vorbilder für überflüssig hielten. Lautete doch die Parole damals: die vielen Studien helfen zu nichts. Diesem genial sein wollenden Schlendrian gegenüber erhob aber eine ernstere, solidere Richtung ihr Haupt; man begann des malerischen Überwucherns der Ornamentik, der Stuccos, welche wie wildes Epheugerank alle Formen verhüllten, überdrüssig zu werden; man sehnte sich, Construction und Gliederung wieder am Bauwerk deutlich gewahr zu werden, unverkümmert durch Malerwitze und Effectstückchen, aus Stuck geformten Draperien, welche ganze Emporen verhüllen, scheinbare Perspectiven, scheinbar offenstehende

Thüren, durch die man nicht gehen kann, u. dgl. mehr, und erblickte mit Recht an jenen grossen Theoretikern der Renaissance die Führer zu diesem Ziel.

Daher ist es so unverständig als denkbar, wenn in den bisher vorliegenden Biographien unseres Meisters fortwährend gedankenlos wiederholt wird, er sei ein getreuer Nachtreter der verwilderten Spätrenaissance. Im Gegentheil! Seine architektonische Kunst opponiert gegen diese Richtung, oder, genauer gesagt, gegen die verwilderten Auswüchse, welche sich an die im Grunde geistreichen, aber an der Grenze stehenden Typen der italienischen Hoch- und der deutschen Renaissance geheftet hatten. Damit ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass Fischer nicht im historischen Sinne unter die Schüler Berninis und Borrominis zu zählen wäre. Vielmehr lässt sich kaum etwas anderes annehmen. Auch seine Lehrmeister, die Schor, hatten mit ihnen zu thun. Es ist sehr gut möglich, dass Fischer noch mit dem grossen Allgewaltigen, Bernini, der erst 1680 starb, zu Rom in Berührung gestanden wäre, dessen minder glücklicher Nebenbuhler, Borromini, war aber schon seit 1667 todt. Nicht unwahrscheinlich ist mir ferner, dass unser Künstler zu dem Schüler Berninis Carlo Fontana in Beziehungen stand, dessen ich unten noch zu gedenken haben werde, ferner, wo von seinem Schüler Juvara in Turin die Rede sein soll, welcher in der Superga daselbst ein Analogon zu Fischers Karlskirche und zwar gleichzeitig schuf. Fontana, der wie die Carlone aus einer comaskischen Baumeisterfamilie, aus Brucciato (nach Adelung, Suppl. zu Jöchers Gelehrten-Lexikon, II. 1154, aus Rancati) bei Como, stammte, — 1634 oder 1638 geboren, — war nach Berninis Tode Aufseher der öffentlichen Gebäude geworden und hatte ebenfalls grossen Einfluss. Auch an ihm war die Wirkung des antiquarischen Strebens, welches die besseren Architekten jener Tage kennzeichnet, nicht spurlos vorübergegangen, er hatte sich gleich so vielen seiner Zeitgenossen als Archaeologe versucht und 1707 ein Werk über das Flaminische Amphitheater herausgegeben. Aus einem anderen Werke »Il Tempio Vaticano e sua origine con gli Edificij piu cospicui antichi e moderni«, Roma 1694, spricht eine ähnliche historisch vergleichende Tendenz wie aus Fischers »Entwurf«. Die Umkehr zum Einfachen,

welche sein Meister Bernini in seinen Colonnaden an Sct. Peter selbst schon manifestiert hatte, war auch seine Richtung, so zwar, dass er seinen Schülern die Lehre ertheilte, man könne des Einfachen nie zu viel thun. Hiebei darf es uns natürlich nicht irre machen, wenn ihn und soviele seiner Mitstrebenden die traurige Literatur unserer Milizia, Füessly, Nagler etc. trotzdem ausschweifend, überladen u. s. w. findet. Dem Urtheile dieser Kunstschriftsteller, welche in dem steifen Classicismus des Empires, im akademischen Architekturschimmel der trostlosesten aller Bauperioden ihr nüchternes Ideal erblickten oder anderseits gothisch-romantische Alluren besassen, musste eine feinere Erkenntnis dessen selbstverständlich abgehen, was sich damals im Schosse der Barockkunst vollzog: die Klärung ihrer Erscheinung auf der Basis retrospectiver Tendenz, die Reinigung des wüsten Schnörkelwerkes einer reinmalerischen Decorations-Architektur der unmittelbar vorausgegangenen Phase durch das Zurückgreifen auf die antiken Monumente einerseits, auf die Principien eines Scamozzi, Vignola, Serlio, Palladio anderseits.

Wir hören von Filippo Juvara, dass es seinem Meister Fontana anfangs nicht gelungen sei, dessen zu den wildesten Ausschreitungen neigenden Geschmack zu den Alten zu bekehren, dass er vielmehr selbst die originellsten Erfindungen Berninis noch zu übertrumpfen gesucht habe. Auch in einigen früheren Schöpfungen Fischers gährt dieser Most noch gewaltig, aber beide, Juvara und Fischer, haben sich abgeklärt. Dass sie zu ganz gleichen Zielen kamen, zeigen die genannten, so merkwürdig übereinstimmenden Kirchen, die sie in Turin und Wien schaffen sollten. Juvara war wohl zwanzig Jahre jünger als Fischer, aber, wenn wir dessen Ankunft in Italien beiläufig um 1674 annehmen, so kann Fontana, der um diese Zeit bei vierzig Jahre zählte, sein Lehrer gewesen sein, sowie später derjenige des Juvara, welcher 1685 geboren, etwa um 1705 zu dem Lehrer gekommen sein müsste, welcher damals bei siebzig Jahre zählte, aber erst achtzig Jahre alt, 1714, gestorben ist. Andere Schüler des Carlo Fontana nennt Milizia, Dizionario I. 248: Bizzacheri, baute den Palast Negroni. Mess. Specchi baute den Palast Simonetti gegenüber Sct. Marcello. Nach Milizia: sehr bizarr.

Über Specchi vieles in Milizia, Vite, ed. terz. II. 293, Füessly, Nachtr. III. 1691. Seine Publication über römische gleichzeitige Architektur erwähne ich im Folgenden.

Mit dem oben Gesagten will aber keineswegs verstanden sein, dass ein Fischer und seine geistesverwandten Genossen demjenigen, das sie in der zeitgenössischen Architektur bekämpften und durch die verständnisvolle Nachfolge der Renaissance-Baukünstler ersetzen wollten, im Sinne späterer Künstler, welche wir heute unter den Bezeichnungen Akademiker, Classicisten etc. verstehen, entgegengetreten seien. Das hiesse die Zeit der grossen Meister und sie selber sowohl verkennen als herabwürdigen. Auch Fischer und Genossen halten sich durchaus im Rahmen desjenigen, was wir mit dem Urworte Barocke bezeichnen, einem Schimpfnamen, welcher ursprünglich ein solcher ist wie »Gothik« und ebensoviel Berechtigung hat, zu bleiben und, nunmehr zu Ehren gekommen, fortan den Begriff zu vermitteln. Die Reform und Opposition besteht nur darin, dass diese Meister das Architektonische im Architekturwerke wieder zur Hauptsache machten und dem Übergreifen des Malerischen in ihr Fach Schranken setzen. Sie erbauten und belehrten sich an den strengen Typen älterer Architekten, aber es fiel ihnen nicht ein, deren Schöpfungen imitieren zu wollen, wie es das erfindungsarme Epigonengeschlecht der Akademiker, von Milizia bis Klenze, Schinkel und Hansen, meinetwegen, gethan. Sie blieben im Fahrwasser der Barocke und lernten von den Alten, von einem Vignola, Serlio etc., aus, in diesem Fahrwasser sicherer, fester steuern, statt wie die Malerarchitekten willkürlich von dem rauschenden Strom ihr Schifflein hin- und herreissen zu lassen. Weder den Charakter noch die hohen Vorzüge des Barockstils haben sie deshalb aufgegeben, und in dem Sinne des Effektvollen, Grossen, Pompösen, mag daher auch ein Fischer immerhin ein Schüler Berninis heissen.

Was die barocken Baukünstler vor Fischer diesseits der Alpen geschaffen hatten, hat fast durchaus den Charakter des Malerischen in der Architektur. Ein Haupttheil ihrer Arbeiten sind ausgesprochene Malerwerke, Fest- und Theater-Decorationen, Triumphbogen, Leichengepränge u. dgl., ihre Kirchen ferner, — besonders jene der Carlone, — sind in der Regel in

Constructionen, Gebäude, Façade etc. sehr unbedeutend, dagegen entfalten sie in der verschwenderischen Pracht der Stucco-Ornamentik des Innern ihr ganzes malerisches Talent. Erst Fischer setzt dem den geordneten, wohlgegliederten Centralbau, die majestätische Kuppel, die logisch aufgebaute Façade und den Pilasterbau der Palaststockwerke als echte Architekturleistungen auch in unsern Ländern entgegen.

Dem Gesagten zufolge brauchen wir uns wohl keine Mühe zu geben, um zu beweisen, wie unverständig Urtheile seien, welche, wie z. B. dasjenige Naglers,[65]) behaupten, Fischer sei zwar ein reiches Talent gewesen, aber er habe von Bernini den ausschweifenden Stil gelernt. In besseren Zeiten hätte er Vollkommeneres leisten können. Es ist geradezu komisch, dabei an die Zeiten Naglers, die er doch unter den »besseren« versteht, zu denken, und sich vorzustellen, was das reiche Talent Fischers da in den Tagen der Akademien und der ministeriellen Baubureaus »Vollkommeneres« als die Karlskirche und das Palais Gallas in Prag, die böhmische Hofkanzlei etc. geleistet haben könnte! —

Carlo Fontana stand zu der Akademie von San Luca in nahen Beziehungen, gerade wie Johann Paul Schor. Sie ernannte ihn 1686 zu ihrem principe. Pascoli sagt von ihm, er sei »tutto lena e tutto fuoco« gewesen. Er sprach sehr gut und hätte noch besser gesprochen, wäre es nicht immer nur um ihn und seine Leistungen dabei hergegangen. Sehr erfahren in allen Geschicklichkeiten, Mechanismen, Geometrie etc., hatte er auch grosse Liebe zum Schreiben und zur Poesie.[66])

Wenn wir im Verlaufe auf Juvara, den Schüler Fontanas, kommen, wird zu erwähnen sein, welche Principien der künstlerischen Erziehung ihm der Meister mittheilte. »Vergesset alles, was Ihr gelernt habt!« und »man kann in der Einfachheit nicht zuweit gehen!« waren seine Hauptgrundsätze. Diese Denkungsweise lag im damaligen Rom in der Luft, die Erbitterung gegen den kleinlichen Kram der von den grossen Gesetzen der monumentalen Architektur abgefallenen, spielenden und decorativen Manier war stark verbreitet.

Ein Beispiel haben wir an dem Ausspruche eines Zeitgenossen Fontanas und unseres Fischers in Rom. Es ist der

Architekt Cavaliere Gianbattista Contini, der 1683 an der Spitze der Akademie stand, 1719 wurde er zum zweitenmale deren principe.[67])

Sein Princip der Grösse und Schlichtheit der Architektur, welches aus nachstehenden Worten erhellt, die er zu einem Schüler sagte, als dieser ihm ein Bauproject von schlechtem Geschmack vorlegte, stimmt sehr mit denjenigen, welches Fischer, Fontana und die anderen damaligen Grössen beseelte, die nach Besserem und Reinem strebten:

»Figliol mio voi siete per una cattiva strada, e lasciar potreste agli ebanisti, a falegnani, a carrozzai ed agli altarini di fanciulli coteste vostre tante centine, centinati, e centinature, che più loro possono convenire: le fabbriche sono diverse da cantarani delle sedie dai paramenti, e richiedono sodezza, grandiosità, maestà, e signoria, e coteste vostre triangolari, esagonali, e ottangolari le fanno essere minute, goffe, meschine, secche, arrabiate, e mostruose. Le facciate delle chiese ornar non si devono come quelle de' palazzi, nè fare alle case gli androni conforme à monasteri, nè a modo d'altari arricchire le camere. Le colonne tanto più sono onerande, e vaghe quanto meno da terra si discostano: andativi a nascondere disgraziatello, presuntuosetto, chiacchierino, papagallucio, dottoricchio, infarinatucolo, architettuzzolo di faccia d'asino.«

Das Todesdatum 1723 dürfte kaum richtig sein. Sein castrum doloris Innocenz XII. hat M. A. Spacchi gestochen. Auch er gehört zu der Schule Berninis. Über die Architekten dieses Namens siehe Pascoli, l. c. II. pag. 551; Füessly, K. L. pag. 172; Nagler, K. L. III. pag. 70. Seine Façade von Stimate di S. Francesco ist ein ruhig-nüchternes opus. (Gurlitt, l. c. I. pag. 475.)

Wenn hier fortwährend von Rückkehr zur Reinheit und Einfachheit die Rede ist, welche die edlen Meister um 1670—80 in Rom anstrebten, so ist damit keine Ernüchterung im akademischen Sinne zu verstehen. Ihre Einfachheit bleibt doch immer eine solche im Geiste der Barocke, und eben Fischer hat gezeigt, wie reich und stolz, prachtvoll und vornehm er seine Einfachheit sich denkt. Es ist damit beiläufig so, wie mit den obencitierten, charakteristischen Sätzen Continis, in

denen ein von heiligster Überzeugung durchdrungener Mann jener Zeit das Widerspiel von Schwulst und Üppigkeit predigen will, aber seine Worte haben für uns dennoch keinen catonischen Klang — uns klingen sie vielmehr noch bunt und kraus genug. Immer bleibt die Weise, in der auch diese Reformatoren denken, diejenige ihrer Zeit und kann darum einer heissen Glut, einer üppigen Fülle sich nicht entschlagen. Doch gab es wohl auch damals wirklich nüchterne Künstler und zu diesen ist Francesco Borromini zu rechnen, der Fischer gleichfalls so oft als sein schlimmes Beispiel vorgeworfen wird.

Wenn man den Stil Borrominis (z. B. in der Darstellung seines Hauptwerkes: Opus architectonicum etc. . . . Oratorium nempe, aedesque romanae congregationis oratorii S. Philippi Nerii. Romae 1725. Folio, 67 Tafeln, oder Alessandro Specchi, Studio d'Architettura civile. . . Hohe Schul burgerlicher Bau Kunst. Augsburg, Joh. Ulrich Kraus, O. J., Folio, 53 Tafeln) betrachtet, so wird klar, dass Fischer sich wenig an sein Vorbild gehalten. Borromini ist ein kühler, nüchterner und dabei harter Künstler gegen Fischer! Überhaupt: wie man jenen Meister schwulstig, überladen etc. finden konnte — begreife ich nicht. Er ist vielmehr trocken und kahl bis zum Äussersten! Von dem hat Fischer kaum etwas! Ganz anders steht ihm Fontanas Stil nahe.

Nicht bloss in der deutschen, sondern auch in der Spätrenaissance des Südens hatte der eigenthümliche Geist des XVII. Jahrhunderts ein tändelndes, minutiöses Wesen eingebürgert, welches, besonders vom Kunstgewerbe ausgehend, auch die Architektur kleinlich zu machen vermochte. Es ist das Saeculum der Kunsttischlerei, der Galanteriearbeit, der Tausendkünstler, der Mikrotechnik, der Elfenbeindrechslerei, der Vexiersachen und der Kasten mit hundert verborgenen Lädchen. Eine winzige Gedankenthätigkeit bei grossem Philisterthum charakterisiert jene Periode, der nach der Entnervung durch die schweren Kriegesstürme der grosse Schwung der Ideen schier ausgegangen war. Dem Wortgeklingel und der Reimmalerei in der damaligen Poesie entsprach dieses Vorherrschen des Technischen und der Künstelei auf dem Gebiete der bildenden Künste, auf dem daher das Gewerbe die grossen

Richtungen überwuchern musste. Die Architektur wurde infolge dessen öde und nüchtern wie Borrominis römische Klosterbauten, welcher sich die früheren Barockwerke unter Ferdinand III. in Österreich anschlossen, oder sie verfiel im Gegentheil in die spielende Imitation von Schreinerarbeit und Schmuckkästchen. Contini hat daher Recht, auf die Carossenmacher, Ebenisten und Tischler böse zu sein, die zahllose kleine Bogen, ungestalte Säulen, Drei-, Sechs- und Achtecke lieben, und spricht daher von dem disgraziatello, dem papagalluccio und architettuzzolo solcher Kindereien, demgegenüber es nothwendig sei, wieder an die sodezza, grandiositá, maestà und signoria der Baukunst zu denken. Das war auch Fischers Überzeugung, und er hat ihr später in seinem Vaterlande die Bahn geebnet.[68])

Die spärlichen Quellen, welche uns über Fischers Aufenthalt in Rom zugebote stehen, — streng genommen nicht viel mehr als obige Notiz des Roschmann'schen Manuscriptes, dessen knappe Andeutungen erst durch so umständliche Beleuchtung der gleichzeitigen Kunstverhältnisse des damaligen Schaffens in der ewigen Stadt einigen Körper erhalten, wie ich es hier versuche, verkünden nichts Genaueres über die Art und Weise des Verhältnisses, in dem der junge Künstler zu Philipp Schor stand.[69]) Es ist sehr schwer, auf dessen Alter im damaligen Zeitpunkte einen Schluss zu ziehen, denn wir haben weiters gar keine historischen Daten über ihn, und bei dem langen Leben seines Erzeugers ist es nicht leicht, sein Geburtsdatum auch nur annähernd bestimmen zu sollen.[70]) Da der alte Schor gewiss noch 1680, wahrscheinlich länger in Rom lebte, und Fischer, wie wir hören werden, schon um 1674 dort verweilte, so ist es kein Zweifel, dass er auch schon von diesem Unterricht empfangen haben wird; ob dann Philipp, der Sohn, schon so alt gewesen, dass wir ihn uns ebenfalls als Lehrer Fischers zu denken haben, oder ob er sein Altersgenosse und Mitschüler bei dem Vater, bei dem sogleich zu erwähnenden Kirchenumbau in Rom also sein Genosse und auch bei der Berufung Philipps nach Neapel dessen College, — nicht dessen Jünger war, — das gestatten die bisherigen Angaben nicht zu unterscheiden. Übrigens nennt der Bericht Johann Ferdinand Schors Fischer einen Scolaren und Prakti-

kanten Philipps, und wir folgen somit dieser Überlieferung; nur wollten wir andeuten, dass die wichtigste und eigentliche Lehrquelle für ihn weniger der Sohn als der, auch diesen beeinflussende, bedeutendere Vater Joh. Paul gewesen sein dürfte.

Auch anlässlich der Arbeit in Rom, — der Restauration einer Kirche, — an welcher Fischer und Philipp Schor thätig waren, muss ich die vielfach irrigen Nachrichten der Literatur sichten und berichtigen. Joh. Ferdinand Schor sagt von seinem Geschwisterkind Philipp, dass er »nacher Neapl berueffen worden, allwo er zu Rom den berühmten Kays. Architekten Fischer von Erlang (Schreibfehler) und ebenfalls zu Neapl wie man redt zu Scolarn und Practicanten hatte«. Das heisst also, Fischer war schon in Rom, dann aber auch in Neapel, sein Schüler. Das Tiroler Künstler-Lexikon (pag. 226) erweitert aus unbekannter Quelle diesen Passus, indem es Philipp erst in Rom »unter andern« die portugiesische Kirche zum heil. Anton von Padua erbauen und dann mit dem Schüler nach Neapel abgehen lässt. Der gedankenhafte Zusammenhang, wenn es auch nicht ausdrücklich ausgesprochen ist, macht somit jenen Kirchenbau zu einem für Meister und Schüler wichtigen Moment und Factor, wovon sich die Erinnerung erhalten hatte. Das Datum jener Arbeit wird uns daher wichtig sein, weil es uns zuerst entgegenkommt, um Fischers Anwesenheit zu Rom einigermassen festzustellen.

Was dazumal an San Antonio di Portoghesi, der Nationalkirche der Portugiesen in Rom, geschah, war kein Neubau. Das weiss auch der Verfasser des Tiroler Künstler-Lexikons, indem er von dem Gotteshause bemerkt: »Erbauet, oder vielmehr erneuert (denn der Kupferstich von dieser Kirche gibt einen Lunghi als Architekten an).« Andere Nachrichten besagen, das Gebäude sei gegen 1695 errichtet worden, was nicht richtig ist. So heisst es z. B. bei Vasi:[11]) »Essa fu eretta dalla Nazione Portoghese verso l'anno 1695, con l'architettura di Martino Lunghi il giovane; e poi è stata arricchita di buoni marmi, di stucchi dorati e di pitture.« etc. Es verhält sich damit folgendermassen: San Antonio wurde schon im XV. Jahrhunderte, und zwar unter Papst Eugen IV. (1431—1447), gegründet. Schon seit 1360 bestand hier ein Spital für

portugiesische Pilger, dann baute Antonius Martinez de Chieves, — seit 1439 Cardinal, — die älteste Kirche. Nach Piazza, Opere pie di Roma, war die Gründerin eine edle Dame, Giovanna da Lisbona, welche für arme Pilgerinnen ihres Landes hier ein spedale 1417 errichtet hatte. Später fand eine, nämlich die erste uns überlieferte Restauration, durch Martino Lunghi [72]) d. J. statt, welcher Architekt 1657 gestorben ist. Dies alles ist dem Abbate Filippo Titi in seinem bereits angezogenen Studio di pittura etc. (pag. 432) bekannt, jedoch noch nicht mehr. Dieses Buch erschien aber 1674 in Rom. Die Arbeit Philipp Schors und Fischers ist also nach diesem Jahre erst vorgenommen worden, gewiss aber vor 1683, zu welcher Zeit die beiden schon in Neapel sich befinden. Die Angabe, dass San Antonio gegen 1695 restauriert wurde, beruht somit offenbar auf einem Druckfehler für 1675. Jenes Datum ist in Anbetracht der historischen Verhältnisse Schors und Fischers, — letzterer lebt um diese Zeit längst in Wien, — eine Unmöglichkeit. Desgleichen braucht man wohl nicht erst anzudeuten, dass Vasi irrt, wenn er erst nach der — fälschlich um 1695 angesetzten architettura des jüngeren Martino Lunghi, — noch eine Veränderung mit Marmor und vergoldeten Stuccos annimmt. Die Thätigkeit des Lunghi fällt, wie wir gesehen haben, vor 1657 und jene weitere Restaurierung ist diejenige durch Philipp Schor um 1674. Diejenige durch Lunghi bestand in der Anbringung einer neuen Façade, wie um jene Zeit das an so vielen römischen Kirchen sich ereignet; die Schorische scheint sich auf das Innere erstreckt zu haben; indessen ist auch die Anlage der Kirche, — lateinisches Kreuz mit Kuppel und Seitenkapellen, — zu beachten, als ein Typus, der für Fischers spätere eigene Bauten grosse Bedeutung haben sollte.

Ich stosse dabei noch auf einige bemerkenswerte Umstände. Bei Gelegenheit dieser letzteren Umgestaltung erscheint an San Antonio auch der Maler Giacinto [73]) Calandrucci thätig. [74]) Später malte derselbe für die Kirche San Salvadore zu Palermo, [75]) was darauf hindeutet, dass auch dieser Künstler dem damals bei so vielen in Rom arbeitenden Meistern mächtigen Zug nach neapolitanisch-spanischen Diensten gefolgt sei. Ferner geht aus einem Schreiben des P. Sebastiano Resta (Rom, 28. Jan. 1708 [76])

hervor, dass Calandrucci zu dem Kreise Carlo Maratta's gehörte, mit diesem in Verbindung stand und von dem einflussreichen Meister für verschiedene Arbeiten empfohlen wurde. So dürfte denn Maratta, den wir auch sonst den Schor so engverbunden sahen, auch der Renovierungs-Angelegenheit von San Antonio nicht fernegestanden sein.

Noch ein anderer Umstand mag vielleicht aber erklären, wie Philipp Schor, resp. Fischer, zu dem Baue gelangt sein können. Aus dem oben Entwickelten dürfte hervorgehen, dass es zwischen diesen Künstlern und den Fontana ebenfalls sehr lebhafte Beziehungen gegeben haben muss. Nun hatte aber ein Fontana schon früher mit dem ersten Restaurator von San Antonio, Martino Lunghi d. J., gemeinschaftlich gewirkt, z. B. an dem Baue von San Geronimo dei Schiavoni.[77]) Als dann 1674 circa San Antonio neuerdings eine Umgestaltung erfahren sollte, mag es somit nicht ohne Zusammenhang damit geschehen sein, dass unsere Meister dabei beschäftigt wurden.

Einer sicheren Nachricht zufolge begab sich die Neuherstellung der portugiesischen Kirche durch Philipp Schor unter der Aufsicht des Paolo Falconieri.[78]) Dieser Mann war ein Kammerjunker des Grossherzogs von Toskana, eifriger Kunstdilettant und geschickter Zeichner, nach dessen Entwürfen unter anderem die Innendecoration des Palazzo Pitti in Florenz vorgenommen wurde. Die meisten seiner Projecte blieben indessen auf dem Papiere, weshalb ihn Vincenzo Dandini[79]) scherzhaft »ohne Endschaft« nannte. Die Quellen geben übereinstimmend gerade »um 1674« als die Periode an, in welcher der einflussreiche Kunstfreund auf der Höhe seines Wirkens stand, was zu der Geschichte unserer Kirchenrestauration sehr wohl passen will. Die bei Bottari gesammelten Briefe enthalten mehreres von Falconieri und darunter einiges, was gerade im Zusammenhange mit dieser Untersuchung von Wert ist.

In einer an den Grafen Lorenzo Magalotti in Florenz gerichteten Correspondenz (ohne Datum)[80]), wo es sich um die Erwerbung einer heil. Susanne des Dominichino für seinen Herrn, den Grossherzog, handelt, versichert Falconieri, er habe Lobsprüche über das Gemälde von Gian Paolo Todesco und von Carluccio vernommen — d. i. also Johann Paul Schor und

Maratta. Mit dem Ankaufe von Bildern hatte er viel zu thun [81]), andere Briefe zeigen ihn in Verbindung mit Ciro Ferri, Benedetto Luti, Antonio Dom. Gabbiani, Maratta etc. [82])

Falconieri war gewiss in den Kunstkreisen der Stadt, wo auch eine Strasse den Namen seines Geschlechtes trägt [83]), eine bekannte und hochgeschätzte Persönlichkeit, ich finde ihn daselbst noch 1702, wo er an einer prima premazione in der Akademie San Luca auf dem Capitol theilnimmt. [84])

Ein Verwandter von ihm, Ottavio Falconieri, der als hervorragender Gelehrter gerühmt wird, erscheint eben in jenem Jahre 1674 unter den Mitgliedern der von der schwedischen Königin Christine in Rom gegründeten Accademia Arcadica. [85])

Erwägen wir die Frage, ob Fischer während seines Aufenthaltes in Rom in den Kreisen der kunstsinnigen Königin Zutritt, mit Personen derselben Verbindungen gehabt habe, so ergibt sich, dass es wohl nicht anders gewesen sein kann. Am wichtigsten ist in dieser Beziehung Giovanni Pietro Bellori, der berühmte Gelehrte und Schriftsteller, welcher uns bekanntlich auch einen ausführlichen Bericht über die Restauration der Raffaelischen Loggien und Stanzen — das Werk Marattas und der Lehrmeister Fischers, der Schor — hinterlassen hat. [86])

Der gefeierte Abbate (geb. Rom 1615, gest. 1696), Verfasser vieler gelehrter Werke [87]), war Aufseher der Antikensammlung und Bibliothek des Palazzo Corsini, besass selbst eine Antikensammlung (jetzt in Berlin), welche von Spon gerühmt wird. Die Königin Christine machte ihn zum Leiter ihrer kostbaren Collectionen. [88]) Die Münzen dieses Cabinetes hat er später herausgegeben [89]); vom Jahre 1671 circa war er Secretär der Akademie von San Luca, für die er auch seine obengedachte Abhandlung über Raffael herausgab. [90]) Dass zwischen Bellori und Maratta genaue Beziehungen obwalteten, beweist jener Brief, welchen der grosse Maler über die von ihm für Ludwig XIV. vollendete Daphne geschrieben hat.

Das von Pietro Aquila gestochene Gemälde des Kindes mit dem Schutzengel trägt im Stiche die Inschrift: Al Virtuosissimo Sigre il Sigre Gio. Pietro Bellori In segno dell' amicitia, che al V. S. professa, et del prezio del suo erudito studio della pittura, dà, et dona Carlo Maratti.

Aus der Sammlung Belloris nun hat Fischer eine Anzahl antiker Medaillen copiert, welche in seinem später zu Wien edierten Kupferstichwerke »Entwurf einer historischen Architektur« verwendet erscheinen. Belloris Commentarien über die columna Trajana hatten grossen Einfluss auf die Entwicklung eines Haupt- und Lieblingsmotives der Fischer'schen Architektur, der Spiralsäule mit Bilderschmuck, und in demselben Werke des »Entwurf« publicierte dann unser Künstler (V. Buch, Tab. 2) zwei Porphyrvasen, welche ehemals zur Mantuanischen Sammlung gehört hatten, bei der Plünderung 1630 aber zerschlagen und nach einem im Besitze der Königin von Schweden befindlichen Abriss gezeichnet wurden. All dies konnten nur Früchte des Jugendfleisses des eifrigen Schülers sein, welche derselbe während seines Studiums in Rom gesammelt hatte; sie deuten darauf hin, dass Fischer nicht ohne Connex mit dem Hofstaate Christinens gewesen war.

An diesem Hofe verkehrte auch der vielkundige Jesuit Athanasius Kircher (geb. Fulda 1601), für welchen wir bereits Johann Paul Schor thätig erblickt haben. Am kaiserlichen Hofe zu Wien sehr beliebt, wo er dem später so musikfreundlichen Kaiser Leopold Unterricht in dieser edlen Kunst ertheilt hatte[91]), fand er auch in den Augen der zum Katholicismus übergetretenen Tochter Gustav Adolphs besondere Gnade. Christine schätzte sein reiches Wissen, seine wertvollen Sammlungen überaus.[92]) Mit diesem, noch während Fischers Aufenthalt in Rom, im Jahre 1680 nämlich, gestorbenen gelehrten Manne und seinem 1667 in Amsterdam erschienenen berühmten Werke über China, welches die Forschung über den Osten Asiens eröffnen sollte, steht aber wieder unser Fischer in bedeutsamem Zusammenhange und er hat im gedachten »Entwurf« diese Bekanntschaft zu verwerten gewusst, wie das Weitere lehren soll. Das ist ein weiteres Band, welches ihn an die geistig so regen Kreise Christinens gefesselt zeigt. In Kircher überrascht und erfreut uns eine höchst universelle Tendenz des wissenschaftlichen Strebens. Neben seinem Werke über die Sinesen ist er durch das Studium der koptischen in die Kenntnis der altaegyptischen Sprache gedrungen und hat an dem Obelisk zu Rom (Obeliscus Pamphilius, Romae 1650) aegyptische Archaeo-

logie betrieben. Von solchem Streben ist Fischers »Entwurf« das treue Echo in künstlerischem Sinne; wir stossen dort auf dieselben Gegenstände der Forschung und Darstellung und wird daselbst auch auf Kircher Bezug genommen.

Der Künstler, welcher die Reliefs der Trajansäule in einem berühmten Werke gestochen hat, Pietro Bartoli, welcher die Columna Antoniona im Verein mit Bellori herausgab und auch die Stiche zu derselben: »Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia« lieferte, war Antiquarius der schwedischen Königin, deren Numophilacium er gleichfalls gestochen hat.[93]) Wenn wir sehen werden, wie die Columna Trajana, man könnte sagen, überall in den Lebens- und Kunstphasen Fischers den Eckstein und die Marke bildet, wie er mit diesem der Barocke so sehr zusagenden Motiv durch Decennien experimentiert, bis er in seiner Karlskirche das Problem ihrer Anwendung aufs genialste lösen sollte, so kann man nicht Bedenken tragen, dass der Verkehr mit Bartoli dazu eine frühe, mächtige Anregung gegeben haben muss.

Indem Fischer gewiss noch vor dem Ableben Lorenzo Berninis in Rom weilte, sind dessen Verhältnisse zu dem Kunststreben der Königin nicht ohne Bedeutung für unsere Frage, denn da der gewaltige Matador der Künste erst 1680 starb, ist es kaum denkbar, dass unser junger Meister bei seinen Berührungen mit all den bereits erwähnten Personen Bernini fremd geblieben wäre. Christine war eine enthusiastische Verehrerin des allgemein vergötterten Mannes, bei dessen Tode, als sie hörte, dass er 400.000 Scudi hinterlassen hätte, sie sich äusserte: »Se avesse servito me, me vergognerai, che avesse lasciato si poco«[94]). Als sie ihren Einzug in Rom gehalten hatte, war Bernini mit Veranstaltung der Festlichkeiten betraut gewesen, sie besuchte sehr oft sein Atelier[95]), wo sie besonders seine Statue der Veritas bewunderte.[96]) Stets sprach sie mit besonderer Hochschätzung von ihm und erwies sich ihm gerne gefällig, wie sie einmal z. B. einen Freund des Künstlers, der zu Venedig einen Process zu führen hatte, eigenhändig dem Procurator Morosini empfahl.[97]) In ihrem Testamente endlich vermachte sie dem heiligen Vater »die berühmte Statue des Heilandes von Bernini«, welche sie stets am wertesten gehalten hatten,[98]) Cardinal Albani

aber, der spätere Clemens XI., liess ihr das Grabdenkmal setzen, welches also unter Innocenz XII. begonnen, aber erst 1702 vollendet wurde. Die Königin war den 10. April 1689 gestorben. Als Entwerfer dieses Monumentes treffen wir wieder Carlo Fontana, den Schüler Berninis. Das Material ist weisser Marmor, Alabaster und sicilianischer Jaspis; das Porträt der Verstorbenen bildete der Franzose Jean Theodon, die Bronzeverzierungen wurden von Girardini gegossen. Das Ganze kostete ungeheure Summen.[99]) Die pompa ihres Begängnisses hat Nicolas Dorigny 1689 gestochen, und zwar nach dem Entwurfe des sonst wenig bekannten Felice Delino, welcher Architekt der Königin war.[100])

Mit Fontana und Dorigny stossen wir also abermals auf Persönlichkeiten, welche den Faden von Fischer auf die Kreise der Königin und Berninis weiter spinnen. Ganz gewiss hängt aber auch die Berufung des jungen Österreichers und seines maestro Philipp Schor mit diesen Verhältnissen zusammen. Die interessante Persönlichkeit, welche in dieser Angelegenheit uns besonders merkwürdig erscheint, ist der Vicekönig von Neapel, bei welchem die Brüder Christoph und Philipp Schor sowie dessen Scolar Fischer nun in Neapel thätig waren, bis der kunstsinnige Fürst den älteren Schor bei Zurücklegung seiner Statthalterschaft nach Spanien mitnahm. Fischer trat schon früher aber seine Heimkehr ins Vaterland an, während wir von seinem Lehrer Philipp gar nichts weiter vernehmen.

Der Gönner war der Marchese del Carpio, Don Gaspar d'Haro, den wir schon erwähnt haben. Er war vorher königlich spanischer Gesandter am päpstlichen Hofe gewesen, eben zur Zeit, als Fischer in Rom lebte, und ganz gewiss kannten sich beide schon in dieser Stadt. Der Marchese war ein eifriger Sammler und Kunstfreund, er stand zu Rom mitten in dem Getriebe jener Menschen, welche wir im Verfolge unserer bisherigen Darstellung auch als die Umgebung Fischers kennen gelernt haben. Mit Königin Christine unterhielt er noch bis zum Zeitpunkte seiner Rückkehr nach Spanien eine lebhafte Correspondenz;[101]) Maratta war ihm ein lieber Freund. Ihm hatte ja der Künstler das bedeutungsvolle Blatt der Academia gewidmet und nicht ohne Grund, vielmehr als ein Denkmal der Überein-

stimmung ihrer Anschauungen über die Ziele des künstlerischen Schaffens. Der Marchese nennt in einem Briefe an den Cavaliere Gaburri (dat. Rom, 8. März 1704,) den padre Sebastiano Resta neben ihm selber und neben Maratta einen eifrigen Kunstsammler.[102]) Von Bernini, kurz vor dessen Hingange, erhielt der Spanier dessen Selbstporträt, als Handzeichnung ausgeführt, welches er seinem Souverän, König Karl II., nach Spanien sandte.[103]) Maratta verdankte seinem Einflusse manchen Auftrag; so schuf er damals die Gemälde der Jahreszeiten, welche für den König bestimmt waren; da ist es denn begreiflich, dass auch die Schor und Fischer von dem kunstliebenden Marchese beachtet wurden.

Die Ernennung desselben zum Vicekönig erfolgte im Jahre 1683; es ist somit anzunehmen, dass Philipp und Christoph Schor sammt unserem Helden nicht früher Rom verlassen haben dürften. Noch ein Jahr früher aber fällt eine Arbeit Fischers, — die erste, von welcher wir Kunde haben, — deren Entstehung wohl noch in Rom anzunehmen, deren Veranlasser der Marchese gewesen sein wird.

Die kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien besitzen eine seltene Bronzemedaille von 102 Millimeter Durchmesser, auf dem Avers mit dem Bildnisse des letzten spanischen Habsburgers, König Karls II., auf dem Revers mit dem seiner ersten Gemahlin, Königin Maria Ludovica von Bourbon. Beide ganze, stehende Gestalten sind edel, malerisch aufgefasst, reich barock drapiert. Der König steht im Mantel aus Hermelin, mit langen Locken am Haupte (keine Perücke). Die Brust deckt der Harnisch. Seine Linke hält eine ungeheure Erdkugel mit chartographischer Zeichnung, jedoch als Reichsapfel mit dem Kreuz versehen, an die Hüfte, auf dem Kopf ruht die Krone. Die Rechte macht, im Skurz gesehen, eine vornehme Geste mit dem Scepter, zu des Herrschers Füssen liegt ein Löwe, auf dessen Rücken er den rechten Fuss stemmt. Die Gestalt der Königin ist im langsamen Schreiten aufgefasst, welche Bewegung durch die mit drei breiten, gestickten Borduren geschmückte Schlepprobe noch majestätischer gemacht wird. Der Oberkörper steckt in dem damals modischen Spitzleib, rückwärts fällt ein kurzer Hermelinmantel herab. Das lockige Haupt trägt hinten eine

kleine Krone, die Hand führt das Scepter. Die Legenden um die Figuren lauten:

CAROLVS. II. D. G. HISPANIARVM. ET. INDIARVM. REX. 1682.

MARIA. LVDOVICA. DE. BORBON. D. G. * HISPANIARVM. ET. INDIARVM. REGINA. 1682.

Unter der Gestalt der Königin liest man:

I. B. FISCHER. F.

Der Guss der Medaille ist nicht scharf, die Behandlung weich, malerisch, echt barock. Aber im Element der Vornehmheit, der königlichen Grandezza, weiss der junge Künstler sich hier bereits höchst sicher, höchst wirkungsvoll auszudrücken und verräth da bereits dasjenige, was seine Kunst späterhin auch auf seinem eigentlichen, dem architektonischen, Gebiete so glänzend charakterisiert: das Wesen hoher Würde und grossartiger Erscheinung.

Es ist mir nicht gelungen, herauszubringen, ob die Medaille[104]) aus einem besonderen Anlass entstanden sei. Dagegen weise ich auf den Umstand hin, dass der Marchese del Carpio später in Neapel das Münzwesen, neben anderen Kunstbranchen, sehr begünstigte, wie er denn 1686 selbst ein neues Münzgebäude in jener Stadt errichtet hat.[105]) Es wäre demnach sehr wohl denkbar, dass er Fischer jenen Auftrag im Zusammenhange mit solchen Bestrebungen ertheilt hätte.

Nachdem sein Vorgänger, Don Fernando Giacchino Faxardo Requesens e Zunica, Marchese di Velez, vom 13. October 1675 bis 3. Jänner 1683 regiert hatte, bekleidete del Carpio die Würde des Vicekönigs von Sicilien von letzterem Datum bis zu seinem Tode am 5. November 1687. Er war 1639 geboren, hiess mit vollem Titel Gaspar d'Haro, Guzman de la Paz, Marchese von Carpio, Graf und Herzog von Olivarez, war Staatsrath und Grosskanzler von Indien. Während dieser nicht eben langen Zeit entfaltete der Vicekönig eine äusserst rege und für das Land segensreiche Thätigkeit; sein weises Regiment machte ihn bei allen beliebt. In den höchst schwierigen Umständen des Augenblickes ordnete er die allerseits verwahrlosten Verhältnisse

nach besten Kräften. Als ganz besonderes Verdienst wurde ihm die Besserung des elenden Münzwesens von den Zeitgenossen angerechnet, — was zu unserer obigen Bemerkung sehr wohl stimmt, — ferner, dass er das Banditenwesen mit strenger Züchtigung bestrafte. Dabei schuf er neue Bauten für das öffentliche Wohl, wie die bereits erwähnte Münze, im Arsenale von Sta. Lucia die neuen Befestigungen, schon 1683, und noch 1686 die Colata all' aqua, welche eine grosse Wohlthat für die Stadt war.[106]) Seine Sammlungen erfuhren dabei weitere Vermehrungen und Fischer hatte Gelegenheit, in denselben Studien zu machen. Beweis davon ist die 3. Tafel im V. Buch seines »Entwurf«, woselbst zwei aegyptische Vasen dargestellt sind, deren Unterschrift besagt, dass sie im Jahre 1685 dem Marchese del Carpio angehörten. Somit hat sie Fischer in Neapel gesehen und gezeichnet, wo er von ihrem Besitzer beschäftigt war. Wir können uns vorstellen, dass er sowohl als die Brüder Schor auch bei den Bauten des Vicekönigs zu thun hatten, — und es ist das sehr wahrscheinlich, — indessen liegt kein Zeugnis dafür vor. Noch gibt es eine Nachricht, welche, den Marchese betreffend, mich in Bezug auf unseren Architekten nachdenken macht; sie bietet freilich kaum zu einer Hypothese Boden, doch ist es nicht unmöglich, dass spätere glücklichere Funde die Sache in helleres Licht setzen, weshalb ich an derselben nicht vorbeigehen will. Beiläufig um jene Zeit oder etwas später bestand der Plan, zwischen dem jungen Prinzen Eugen von Savoyen und der Tochter des Marchese del Carpio ein Ehebündnis zu stiften, das aber wie alle übrigen an der gepanzerten Brust des auch von Amor unbesiegten Helden abprallte.[107]) Daraus geht wenigstens hervor, dass der Prinz mit dem Marchese Verbindungen hatte, und später tritt dieser Prinz zu Fischer in sehr nahe Beziehungen. Vielleicht finden sich noch weitere Spuren auf dieser Fährte.[108])

Der Neapolitanische Aufenthalt brachte Fischer noch die Bekanntschaft eines ausgezeichneten Mannes, der sowohl als Architekt wie als Alterthumsforscher ihm Fachgenosse war. Dies ist Francesco Antonio Pichetti, wie ihn Fischer selber nennt; sonst begegnet sein Name noch in sehr verschiedenen Variationen: Picchetti, Picchiatti, Picchiani; richtig ist: Picchetti,

detto Picchiani. Schüler seines Vaters Bartolomeo, hat er in Neapel sehr viel gebaut. So sind mehrere Kirchen der Stadt, wie S. Agostino, Amore divino, S. Girolamo delle monache, der Monte di Pietà, die Porta Albana und einige Klöster, manches an den Bauten des Hafens sein Werk. An letzterem vollendete er die von Domenico Antonio Caforo (oder Cafero) nicht glücklich begonnenen Arbeiten, er errichtete die Prachttreppe der Darsena auf dem Palastplatze mit dem Brunnen etc.[109]) Als Antiquar durchreiste er ganz Italien für das Cabinet des Vicekönigs Marchese del Carpio. Dass er aber selbst auch Alterthümer besass, zeigt wieder eine Aufnahme Fischers in dessen späterem »Entwurf« (V. Buch, Taf. 5), wo er eine Vase aus dem Besitz des neapolitanischen Architekten Francisco Pichetti reproduciert. Gius. Mormile hat dem »Ingegniero ed Architetto di Sua Maestà Cattolica nel Regno di Napoli«, Picchiatti, seine 1670 in Neapel erschienene: »Descrittione della citta di Napoli« gewidmet, wo in der Vorrede folgende auf Picchiatti bezügliche Stelle interessant ist: »nel suo nobilissimo Museo imbandisce alla publica curiosità cio che di raro donizioso sospirano di rimanere ò nelle Medaglie, ò nelle Pietre, ò ne i Quadri, ò nelle Statue gli anelanti Curiosi.« — Picchetti, der als ein liebenswürdiger, freundlicher Mann geschildert wird, starb 1690 in Neapel.

Ob auch der französische Kupferstecher Charles de la Haye zu denjenigen Personen gehörte, welche Fischer schon in Italien kennen gelernt hatte, wage ich nicht zu entscheiden. Er hat eben jene 5. Tafel gestochen, auf welcher die Vase des Picchetti, eine aus dem Besitze des Cardinals Chigi, eine des Bellori, zwei, welche Fischer selber zueigen waren, und eine in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien vereinigt sind. Die Zeichnung Fischers und somit auch der Stich de la Haye muss allerdings erst in viel spätere Zeit fallen. Es ist aber möglich, dass die Vase der Schatzkammer früher gleichfalls von Fischer aus Italien mitgebracht worden sei und der kais. Sammlung später einverleibt wurde, als zu der Platte der Text dazu gestochen wurde. Dass Antiquitäten aus dem Eigen unseres Künstlers in kaiserliches übergiengen, wissen wir, so später z. B. eine Anzahl antiker Münzen. Wenn nun Fischer um 1685

in Italien auch kaum schon sein merkwürdiges Werk des »Entwurf« im Kopfe haben konnte und dazu um jene Zeit auch gewiss noch keine Platten stechen gelassen haben wird, so ist es doch sehr wohl möglich, dass sich seine später für die Mitwirkung an seinem Werke benützte Bekanntschaft mit dem Stecher schon im Süden angebahnt hätte. Charles de la Haye, in Fontainebleau 1641 geboren, war schon in jungen Jahren nach Rom gekommen, wo er nach Ciro Ferri, Romanelli u. a. arbeitete.[110]) Ob er derselbe Stecher sei, der dann in Danzig arbeitete, ist mir sehr zweifelhaft, aber ich weiss auch nicht, wo er war, als er später — vor 1712 — die Platte genannter Tafel stach. Ich finde den Namen de la Haye zwar 1724 einmal in Wiener Urkunden, doch fehlt jeder Beweis eines Zusammenhanges der betreffenden Person mit jenem Künstler.[111]) Im Jahre 1707 schreibt er eine der Kupferplatten mit Inschriften, welche in dem Kuppelknauf der Wiener Peterskirche aufbewahrt wurden.

Gänzlich ohne Kenntnis sind wir über die Ursachen, welche Fischer nun seinen italienischen Aufenthalt beendigen liessen. Über jenes Datum 1685 reicht keine darauf bezügliche Nachricht hinaus, und das Allernächste, was wir von ihm wissen, ist, dass er 1687 schon Bezahlung für zur Pestsäule am Graben in Wien geleistete Arbeit empfängt. Daraus geht hervor, dass er damals wohl schon etwas länger in Wien verweilte. Wir werden sehen, dass der Künstler zu jener Zeit auch in seiner Vaterstadt zu einem bestimmten Zwecke thätig gewesen ist.[112]) Er hat somit nicht einmal so lange in Neapel verweilt, als das Regiment seines Gönners, des Vicekönigs, daselbst dauern sollte, — warum? ist uns unerfindlich. Es sieht beinahe aus, als habe irgendein Umstand ein rasches Abreisen veranlasst. Das schöne Land und seine Lehrer, die Schor, hat er nicht wiedergesehen; wohl aber ist es möglich, dass Verbindungen mit den letzteren erhalten blieben und er später noch zu dem Vetter Philipps, Johann Ferdinand, sowie der mit den Schor verschwägerten Künstlerfamilie der tirolischen Gumpp Beziehungen bewahrte, wovon an seinem Orte. Einem Verwandten Carlo Fontanas werden wir noch am Abende seines Lebens als seinen Concurrenten begegnen; mit dem Maler Louis Dorigny ist er an seinen Wiener Palästen gemeinschaftlich thätig.

Überdies ist es uns bei den spärlichen Nachrichten[113]) über Fischers italienische Periode unmöglich, zu untersuchen, welche von den vielen italienischen und nichtitalienischen Künstlern, mit denen ihn sein späteres, reiches Schaffen in Österreich zusammenbrachte, er vielleicht bereits von dorther kennen mochte. Ausser Rom und Neapel wird keine Station seiner welschen Reise namhaft gemacht, — soll er Venedig, Mailand, Florenz nicht geschaut haben? Der »Entwurf« spricht von den Borromaeischen Inseln und einigem anderen; jedoch das beweist so wenig etwas für des Verfassers dortigen Aufenthalt, als das Vorkommen von Abbildungen des Diocletianischen Palastes in Spalato oder des Parthenons zu Athen, von welchen Orten wir bestimmt wissen, dass Fischer sie nie gesehen hat. Jedenfalls bleibt das Ignorieren so vieler Werke ersten Ranges in Italien daselbst auffällig.

Ich muss in dieser Geschichte der beiden grossen Architekten Österreichs, welche die erste ist, die über sie geschrieben wurde, welche aus einem Wust von oft unkritischen und verballhornten Nachrichten sowie aus originalen Forschungen ihre Gestalten zum erstenmal bestimmt fassbar darstellen will, oftmals vom Hauptfaden meiner Erzählung abschweifen und meine Helden hie und da eine gute Weile zur Seite schieben. Es wird dies ganz besonders dann immer der Fall sein, wenn dieselben im Wechsel ihrer Erlebnisse wieder mit neuen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht erscheinen. Da ist es mir geboten, jenen Zeitgenossen recht eingehend Aufmerksamkeit zu widmen und vorerst ihrer Bedeutung zu gedenken, ehe ich schildere, was die Fischer mit ihnen zu thun hatten. Ursache solcher Weitschweifigkeit und Umständlichkeit ist eben wieder der miserable Zustand der Kunstliteratur über diese Epochen. Ich bin nicht in der Lage zu sagen: jetzt beginnen die Beziehungen Fischers zu Burnacini, zu Paul Strudel; siehe die Literatur über jene Meister, die Monographien von X. und Y. Es existieren keine solchen, sondern nur zerstreute Notizen hie und da, voller Ungenauigkeiten, Oberflächlichkeit und Widersprüche, ich kann auf dieses elende und höchst mühsam zusammenzusuchende Material meine Leser nicht hinweisen, ohne es zu corrigieren und zu verarbeiten. So bleibt denn nichts

übrig, als die Meister Strudel, Burnacini, und wie sie heissen, selber erst nach dem Stande der heutigen kunstwissenschaftlichen Forschung zu begründen, was, wie die Sachen eben stehen, fast identisch ist mit meiner eigenen Forschung. Es wird später bei den Galli-Bibiena, Martinelli, Hildebrand etc. nicht anders sein.

Als Fischer die Kaiserstadt betrat, fand er im Bauwesen eine Persönlichkeit vor, welche das Fach beherrschte, deren Name weitaus der berühmteste im damaligen Wien war, einen Mann von altem Rufe, ausserordentlicher Beliebtheit am Hofe, reich, angesehen und einflussreich. Wie Fischer seit seiner Ankunft aus Italien so schnell zu einer Stelle bei Hof gelangt war, ist uns nicht überliefert, genug, wir finden ihn aber schon als kais. Ingenieur 1687 bestellt und somit unter dem Befehle Lodovico Ottavio Burnacinis. Dieser sein Vorgesetzter zählte damals eben einundfünfzig, Fischer einunddreissig Jahre. Vier Jahre vor Fischers Geburt war Burnacini bereits als tüchtiger Theatral-Architekt und -Maler, wie man damals sagte, nach Wien gekommen, hatte seitdem vieles geschaffen, grosses Lob eingeheimst, — er war ein Vorgänger, hinter dem es nicht eben leicht hielt, nachzukommen und durchzudringen. Aber in demselben gefeierten und beliebten Vorläufer musste der junge Fischer noch dazu einen Künstler erblicken, dessen ganze Art und Weise der seinigen entgegengesetzt war, einen nach malerischen Principien der üppigsten Barockrichtung vorgehenden decorativen Meister, während ihm selber in seinen römischen Studien durch die Erkenntnis der Antike, durch die bei den Schor und Maratta heimischen Grunderscheinungen so ganz andere Maximen der architektonischen Kunst zueigen geworden war! Ehe wir aber prüfen, wie Fischer sich in solchem Contacte gehalten habe, wird es also nothwendig sein, von Burnacini selber zu handeln.

Wie so häufig in jener kunstreichen Epoche begegnen wir auch in den Burnacini, nicht Bornacini, eine stark verzweigte, ausgebreitete Künstlerfamilie, in deren Sprossen sich die Ausübung der Architektur und Decorationskunst durch Generationen vererbte. Bei den gleichfalls italienischen Familien der Allio, Pozzo, Loraghi, Orsi, Lunghi, Fontana, Bibiena, Carlone u. v. A. ist ja das Nämliche der Fall. Die Burnacini

hatten frühzeitig in Wien Eingang gefunden, ihr Wirken hängt in seinen Anfängen mit dem Aufblühen der italienischen Bauweise unter Ferdinand III. zusammen. In welchem Theile Italiens ihre Heimat zu suchen sei, vermag ich bisher nicht anzugeben. Es liegt gar keine Hindeutung über dieselbe vor. Am meisten hätte wohl Venedig Anwartschaft darauf, denn, wie wir hören werden, kommt einer der Burnacini, Marcantonio, von dieser Stadt,[114]) freilich aber erfolgt die Berufung eines andern, Lodovico, aus Mantua, das wir, ohne bessere Gründe, dann ebensogut als ihre Heimat annehmen könnten. Aus einem, gleichfalls noch zu erwähnenden Acte von 1703 ergibt sich, dass die Familie mit dem berühmten Marco d'Aviano nahe verwandt gewesen sei, dem ehrwürdigen Kapuziner, dessen Leben ein heiligmässiges war, dem späteren Beichtvater von König Johann III. Sobieski von Polen und noch später von Kaiser Leopold. Der ausgezeichnete Mönch, welcher bekanntlich am Morgen des glorreichen 12. September 1683 vor der Siegesschlacht bei Wien dem kampfbereiten Heer der Befreier die Feldmesse hielt, war 1632[115]) in Aviano geboren, sein Tod erfolgte 13. August 1699 zu Wien im Kloster seines Ordens. Ob wir infolge dieser Verwandtschaft der Künstlerfamilie auf das Friulesische als ihren ursprünglichen Sitz den Schluss ziehen dürfen? Es ist das Wahrscheinliche. Aviano ist in der Gegend von Pordenone gelegen, Marco lebte anfangs in Venedig. Gewiss hatten die Künstler an dem einflussreichen Verwandten einen mächtigen Fürsprecher, der ja auch andern ihres Standes wirksam zu empfehlen wusste, wie er z. B. Martino Altomonte, den bekannten Maler, aus Rom in die Dienste Sobieskis brachte. Aber wir dürfen nicht annehmen, dass die Burnacini etwa gleichwie Altomonte erst infolge Avianos Bemühung nach dem Norden gekommen wären, — sie weilten dort schon lange vor dem Entsatze der Kaiserstadt und vor Avianos Eintreffen daselbst. Dass das Geschlecht kein geringes war, erhellt aus den Verhandlungen wegen Eidesablegung des Lodovico als kaiserlichem Mundschenk 1706, wo es heisst, dass er seines adeligen Herkommens rühmliches Zeugnis habe.

Die früheste Nachricht betrifft zwei am Wiener Hofe beschäftigte Künstler, deren Namen Johann und Ludwig Burna-

cini lauten. Letzterer ist der unsrige. Es wird von ihnen behauptet, dass sie Brüder waren und 1652 zu Hofarchitekten ernannt wurden, was »eine neue Stelle bei Hof im 17. Jahrhundert« gewesen. Johann bezog monatlich 60, Ludwig 30 fl. Gehalt. In dieser Angabe des stets mit Vorsicht zu nehmenden Schlager[116]) ist vieles unrichtig. Giovanni und Lodovico Ottavio Burnacini sind nicht Brüder, sondern Vater und Sohn gewesen, auch der damaligen Bezeichnung gemäss nicht »Hofarchitekten«, sondern Ingenieure, nämlich erster und zweiter, wie schon die Unterschiede der Gehalte bezeichnen. Ebenso spricht Kábdebo in seiner Kunstchronik, II., pag. 90, ganz irrthümlich von drei Brüdern Burnacini, welche er noch dazu der Bolognesischen Schule zutheilt. Letztere Zutheilung betreffend scheint ihm eine Erinnerung an die gleichfalls im Theaterfach später so berühmte Familie der Galli-Bibiena einen Streich gespielt zu haben, welche in der That der Schule Bolognas angehört. — Giovannis und Lodovicos richtiges Verwandtschaftsverhältnis finde ich in einem Gesuche des letzteren, welches per imperatorem Wien 18. März 1656 erledigt wird und worin dieser um Verbesserung seiner Besoldung bittet, zugleich aber seine Mutter Grazia Burnacini, Wittib, um eine Gnadengabe wegen des Abscheidens ihres Ehemannes Giovanni, gewesten Ingenieurs, einkommt. Beide werden mit 200 Gulden bedacht, welche die Hofkammer zu zahlen hat.[117]) Somit verschwindet Johann auch nicht »spurlos«, wie Schlager glaubt. Von seinen Arbeiten bei Hof ist mehreres bekannt, was ins Fach des Architekten, besonders aber des Theaterkünstlers einschlägt, das die Hauptstärke der Meister dieses Namens ausmachte. Noch im Jahre seiner Bestellung, 1652, hatte er für das zu Hoff erbaute Theater und was dazu gehörte, 1167 fl. bezogen, — denn diese Einnahmen liefen neben dem Fixum des Gehaltes, — und wurden ihm für ein anderes, in Regensburg aufgeschlagenes, 6000 fl. auf Abschlag bewilligt.[118]) Als dann der römische König Ferdinand (der Vierte) gestorben war, stellte er das castrum doloris desselben auf, wofür er 1654 mit 3300 fl. belohnt wurde.[119]) Sein Tod ist offenbar 1655 erfolgt, denn in diesem Jahre erscheinen die beiden Architekten-, resp. Ingenieurposten mit seinem Sohn Lodovico, ferner aber mit einem andern Mitglied der Familie,

Marcantonio, besetzt, von denen jeder pro anno 360 fl. bezieht.

Lodovico ist im Jahre 1636 geboren. Sein Doppelname hat öfters zur irrigen Annahme von zwei Künstlern, Lodovico und Ottavio, verleitet, was namentlich in den Berichten über das Pestmonument auf dem Graben bei vielen Autoren begegnet.[120]) Ehe er in Wien auftritt, war er zu Mantua thätig, wo er mit Theaterarbeiten umgieng. Ob er dabei in Gemeinschaft mit dem Vater beschäftigt war und beide zugleich nach Österreich berufen wurden, was fast anzunehmen scheint, da keiner vor 1652 in unseren Nachrichten auftaucht, oder ob Giovanni schon länger in Wien lebte und den Sohn in jener italienischen Stadt schaffen liess, wissen wir nicht. Um 1650 aber fertigte er dort Decorationen für die Oper, welche von Franz Geffels gestochen worden waren und am kaiserlichen Hofe so sehr Beifall gefunden haben sollen, dass man ihn aus diesem Anlasse nach Wien hätte kommen lassen — eine Nachricht, welche wir aber mit Vorsicht aufnehmen wollen, zumal schon der Irrthum auffällt, wonach Kaiser Leopold mit der Berufung zusammengebracht wird, welcher damals noch nicht an der Regierung war.[121])

Nach Wien gekommen, ob mit dem Vater oder zu diesem, ist er nun seit 1652 angestellt, und schon im selben Jahre werden ihnen zwei Gehilfen bewilligt, die sie sich aus Venedig verschrieben. Genannt ist nur Marcanton, der schon drei Jahre später, wie angeführt, nach Giovannis Tode, mit dem Sohne Lodovico festangestellt sein sollte. Die damaligen Reisekosten jener Gehilfen betrugen 50 fl., monatlich erhielt jeder 30 fl. War Marcantonio ein Bruder Lodovicos? Er erscheint mit diesem bis 1658 im Genusse von 360 fl. jährlich, verschwindet dann aber aus den Acten und Rechnungen. Lodovico aber bezog durch die oben erwähnte Bewilligung seines Gesuches seit 1656 jährlich im ganzen 560 fl. (nicht 600, wie Schlager sagt); mit diesen finden wir ihn von 1659 an, ohne einen zweiten Ingenieur an der Seite zu haben.

Von 1660 bis 1665 wurde auf Befehl des Kaisers an der Südwestseite des Burgplatzes, wo nur an der Hälfte der Längsseite ein älterer dreistöckiger Bau stand, dieser Tract ergänzt

(an der Stelle wurde das spätere noch bestehende Gebäude des sogenannten Leopoldinischen Tractes errichtet). Ob Burnacini auch schon an jenem älteren zu thun hatte, ist nicht überliefert, wohl aber anzunehmen.

Das erste grössere Werk, von dem wir vernehmen, ist nun der Bau des Opern- oder Komödienhauses auf der Cortina der Burgbastei an der Stelle der späteren, von Fischer errichteten Hofbibliothek. Das 1665 errichtete Gebäude war auch nach modernen Begriffen sehr gross, denn es fasste fünftausend Zuschauer. Drei Galerien, von Holz erbaut, erhoben sich übereinander. Seine ausnehmende Pracht wird uns von den Zeitgenossen begeistert geschildert. So spricht Rink von den Einrichtungen des Theaters, »deren Architekt, der Baron Burnacini, an reicher Erfindung seinesgleichen in der Welt nicht hat.« [122]) Doch war es ein höchst feuergefährlicher Bau und wurde daher am 16. Juli 1683 demoliert.

Neben einer so grossartigen Aufgabe weiss der Künstler aber gleichzeitig auch noch durch eine abermalige Petition um Gehaltsverbesserung seine Lage günstiger zu gestalten, was er zeitlebens über die Massen verstanden hat. Am 26. März 1665 bewilligt ihm der Kaiser »in gnädigistem ansechen seines bishero erzaigten Fleiss« eine Gehaltserhöhung von 20 fl. monatlich, macht im Jahre 240, er bezog also bereits 800 fl. [123])

Im folgenden Jahre fand die Vorstellung der berühmten Oper il pomo d'oro in dem eben vollendeten Theater anlässlich der Vermählung des Kaisers mit der Infantin Margerita von Spanien mit unerhörter Pracht statt, deren Scenerien Math. Küssel in Augsburg (1621—1682) herausgegeben hat. [124])

Um diese Zeit war noch ein anderer Verwandter Lodovicos, und zwar wahrscheinlich bei dessen Theaterarbeiten am Hofe beschäftigt, von dem aber sonst nichts vorkommt. Er war ein Maler, wie wir aus einem kaiserlichen Gnadenacte von 1667 wissen, wonach »des Jacoben Burnacini geweste Hofmahler Wittwe« 100 fl. erhält. [125])

Für Lodovico aber gab es alsbald neue, grosse Arbeit. Im Jahre 1668 brannte ein erst acht Jahre vorher neuerrichteter Theil der Burg ab und der Architekt gieng an die Errichtung eines Neubaues [126]), gleichzeitig aber hatte er in der Burg zu

Wiener-Neustadt einen abgebrannten Thurm herzustellen und eine Stuckhütte zu errichten.[127]) Dabei nahmen an dem musikliebenden Hofe Leopolds die Opernaufführungen ihren fortwährenden Verlauf und Burnacini konnte nicht genug schaffen an Perspectiven, Scenerien, Prospecten, Decorationen und Maschinen. Als Zeugen dessen haben wir noch Textbücher und Abbildungen aus den Jahren 1671, 1674, 1678, 1682, 1685, 1686, 1688, 1695, 1698, derlei Festspiele betreffend. Dem glücklichen Meister trug das grossen Nutzen ein, auch seinen fixen Bezug wusste er sich wieder zu verbessern, denn abermals stossen wir auf eine Supplik, auf welche ihm »vmb seiner laistenden Vleussigen guetten dienst willen« vom 3. Nov. 1671 anstatt der bis dahin bezogenen 30 und 20 fl. nun 50 Reichsthaler angewiesen werden.[128])

Anlässlich der Vermählung des Kaisers mit dessen zweiter Gemahlin Erzherzogin Claudia Felicitas gab es wieder Veränderungen und Reparaturen am Eremitorium und an der Brücke des Thiergartens zu Wiener-Neustadt 1673;[129]) 1674 erschien das mit Stichen ausgestattete Textbuch zu der bei Hof aufgeführten Oper: »Das Vestalische Feuer« in Wien.[130]) Von 1676—1677 finden wir bedeutende Ausgaben für Arbeiten im Schlosse Laxenburg in der Höhe von 85.100 fl., ohne dass es sich infolge der folgenden Zerstörungen bei der türkischen Invasion und den späteren Veränderungen bestimmen liesse, was da Gegenstand der Thätigkeit des Künstlers gewesen wäre; auch in der (alten) Favorita im Augarten hatte er 1677 zu thun, als Leopold und dessen dritte Gemahlin Eleonora Magdalena sich dort aufhielten. Gelegentlich kommt es ihm auch wieder einmal vor, dass eine kleine Aufbesserung seines Gehaltes nicht vom Übel sein könnte; er beschwert sich über seinen schlechten Unterhalt, und da er »lange und wohl dienet, auch viel Mühe hat«, fliessen mit kaiserlicher Resolution vom 19. December 1678 abermals monatlich 10 Reichsthaler mehr seinem ohnehin schon stattlichen Gehalte zu.[131]) In der Folgezeit richtet er eine offene Reitschule 1681 auf dem Tumblplatz ein, die wieder nach den Stürmen der Türkenbelagerung 1683 erneuert werden muss. Überhaupt gab es aus diesem Anlass soviele Herstellungen an den Hofgebäuden, so dass dieses Jahr

15.800 fl. auf seine Arbeiten verausgabt werden mussten. Unter so bewandten Umständen nimmt es denn nicht Wunder, dass der Architekt 1684 als Besitzer des stattlichen Hauses »zur goldenen Säule« auf dem Judenplatz in der Stadt erscheint. Sollte er erst dieses Schild gewählt haben, so wäre es fürwahr ein redendes Symbol gewesen, denn seine Säulen waren aus besagtem Stoffe![132]) In das Jahr 1687 fällt die Unternehmung an der Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben, auf welche wir dann im Zusammenhang mit der Geschichte Fischers zu sprechen kommen; auch begannen die Arbeiten für den Wiederaufbau des seit der Türkenzeit in Schutt liegenden Schlosses zu Ebersdorf, welche binnen zwei Jahren nicht weniger als 171.000 Gulden verschlangen.

Es konnte nicht fehlen, dass ein Künstler von solcher Bedeutung, Beschäftigung und Beliebtheit auch nach äusseren Ehren gestrebt haben muss. Schlager behauptet, er wurde im Jahre 1687 Truchsess, das ist jedoch abermals falsch. Burnacini sagt in einer Eingabe, welche am 5. Februar 1689 erledigt wird, dass er als ein solcher bereits dreizehn Jahre diene, also seit 1676, nun bitte er um die damit verbundene Besoldung von 360 fl. Bei langem Dienst habe er fast all das Seine verloren und spendiert, sei schon bei Jahren, könne mit seiner Ordinari-Besoldung nicht mehr aushalten, weswegen er hoffe, diesmal consoliert zu werden. Das ämtliche Gutachten hierauf vermeint, dass der Majestät zwar de tempore zu Vermehrung der Besoldungen nicht einzurathen wäre, doch überlasse man es in dem Falle der kaiserlichen Gnade, indem Supplicant in seiner Profession schon lang und wohl diene und in dieser Zeit eine Gnad meritiert habe. Und so wird das Ansuchen des armen Künstlers denn wieder bewilligt, wie dem Lieblinge Leopolds stets alles bewilligt wurde, freilich mit dem vorsichtigen Zusatze: »Keineswegs aber alss ein Besoldungs-Besserung und Niemanden zu einiger Consequenz.«[133]) Es geht aber auf dem Wege der Ehren noch weiter, zum Zeugnisse davon, dass der einflussreiche Mann gewiss auch gute Freunde im Amt gehabt haben dürfte. Der Truchsess war nicht genug, wir haben es weiter mit unserem Künstler als Mundschenken gleichfalls zu thun. Am 16. April 1696 schlägt das Oberst-

hofmeisteramt dem Kaiser vor, aus der Zahl der hier anwesenden Truchsesse einige neue Mundschenken, wie sie die Feierlichkeit der kaiserlichen Tafel erheische, zu bestimmen. Darunter wird nun auch Burnacini genannt, der zu den Älteren gehöre. Zwar verlange er die Promotion nicht selbst, aber er könnte wohl ernannt werden, sei es auch vielleicht »nur zur ehr«. Ein Zweiter wäre der kaiserliche Kammermaler Pietro Strudel,[134]) welcher von Kurpfalz den Titul Cavagliere und Cameriere d'honore trage, die Würde schon seit langem praetendiere und von allen Virtuosen, auch von dem Oberstjägermeister Grafen Berka und dem padre Edera,[135]) stark und constanter recommandiert werde. Er lasse sich Cavaglier Strudel nennen, meint, seine Profession könne ihn dabei nicht hindern, und allegiert — das Beispiel des Burnacini, dem er sich zum mindesten gleichachte.

Wir gewinnen da einen köstlichen Einblick in das ehrgeizige und eifersüchtige Streberthum der Künstler — aller Zeiten! Der bescheidene Burnacini, der die Auszeichnung gar nicht verlangt, und der hitzige Cavagliere Strudel, dem es seine nicht gleicherweise zu Freiherren ernannten Brüder, die Bildhauer Paolo und der Ingenieur Dominik Strudel, zeitlebens mit Groll nachtrugen, dass er so hoch gestiegen. Das sind lustige Erscheinungen! Ganz prächtig aber beschliesst den tollen Wettkampf das entscheidende Wort der kaiserlichen Resolution, welche hier, wie so oft, den klaren Verstand Leopold's und selbst Humor verräth, wenn es lautet: Am besten wäre es, den Mundschenkendienst bei dem »guten, alten Adel« zu lassen; der Strudel möge aber immerhin nach dem exemplum des Burnacini mitlaufen, obwohl es besser wäre, wenn er bei seiner Profession bliebe! So bekamen denn beide ihre Decrete, Burnacini am 16., Strudel am 18. April.[136]) Im selben Jahre, am 29. Mai, erscheint Burnacini unter denjenigen Hofbeamten, welche behufs der Vermögenssteuer bei dem Obersthofmeisteramte ihre Bekenntnisse eingereicht haben.[137])

Der 1698 begonnene Bau der »Mehlgrube« auf dem Neuen Markte ist wieder ein Gegenstand, den wir hier in der Geschichte des Künstlers bloss chronologisch einreihen; es wird gleichfalls wegen Fischers Antheil an dem Werke noch davon die Rede

sein. Burnacini war nun schon hoch in Jahren, 1702 hatte er ein volles Halbjahrhundert Dienstjahre hinter sich. Reich an Ruhm, Auszeichnungen und Geld, der unbedingte Liebling seines gnädigen Kaisers, konnte er auf eine Laufbahn zurückblicken, wie sie so glänzend, so bedeutend kaum je einem Künstler zutheil geworden war. Und abermals sollte er die grosse Huld seines kunstsinnigen Gönners bei diesem Anlass erfahren, der ihn mit einer Gnaden-Recompens von 5000 fl. auszeichnete. Sein normaler Gehalt belief sich jährlich auf 1686 fl., welche ihm den 23. Jänner 1706 bestätigt werden, wie es scheint also, als ungeschmälerter Bezug einer Ruhestandspension.[138]) In diesem Jahre bittet er noch, als Mundschenk in Eid genommen zu werden, was bewilligt wird, da er sich adeliger Abkunft berühmen könne und auch Truchsess sei.[139]) Endlich, als der Künstler 1707 in Wien gestorben war, wurde im darauffolgenden Jahre seiner Witwe noch eine Gnadengabe zuerkannt.[140]) Über das einzige bekannte Porträt Burnacinis, ein prachtvolles Schnitzwerk in Elfenbein, habe ich bereits eingehend berichtet. Es stellt den Meister in höherem Alter dar, ein geistreicher Kopf, jedoch mehr eine Diplomaten- oder Gelehrten- als eine Künstlerphysiognomie. Zu dem bereits von diesem herrlichen Medaillon Mitgetheilten muss ich seitdem nur hinzufügen, dass dasselbe nicht mehr im Besitze Sr. Durchlaucht Prinz Philipp's zu Hohenlohe, sondern durch dessen gütige Schenkung sich in dem meinigen befindet.[141]) Die kais. Sammlung besitzt genau dasselbe Medaillon-Porträt in Bronzeguss, ohne Revers. Ein gestochenes Bildnis eines älteren Burnacini befindet sich in der Fideicommiss-Bibliothek Sr. Majestät.

Vier Jahre vor Lodovico's Hingange lernen wir noch ein Mitglied der Familie kennen: Dominicus, über den sonst nichts vorliegt, als was ich in einem am 27. März 1703 erledigten Gesuche desselben finde. Auch er bittet um Verleihung einer Truchsessenstelle; das Gutachten des Obersthofmeisteramtes berichtet, er sei ein naher Verwandter des Marco d'Aviano und vom Cardinal Kollonitsch empfohlen, desgleichen durch den Cardinal Santa Croce. Seine Absicht wäre, sein Leben in Wien zu beenden und sein »talentum mehr zu excolieren«. Letzterer Passus macht es sehr wahrscheinlich, dass auch Domenico

Burnacini bildender Künstler war. Sein Wunsch wurde erfüllt.[142]) Ob wir einen Sohn Lodovico's in ihm zu erblicken haben? Der Passus von dem Wunsch, sein Leben in Österreich zu beenden und das Talent mehr zu entwickeln, könnte sowohl auf einen älteren als auf einen jüngeren Mann bezogen werden; übrigens hätte der damals im 72. Lebensjahre stehende Lodovico recht wohl auch Vater eines Sohnes sein können, welcher kein Jüngling mehr war. Es verlautet weiter nichts von Domenico.

Ich füge zu dem im Vorausstehenden über die Schöpfungen Lodovico's Gesagten noch hinzu, dass eine Suite Ornamente und Grottesken nach seiner Zeichnung von Christian Engelbrecht und Joh. Andr. Pfeffel in qu. f°. gestochen wurden; auch soll noch der um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts lebende Kupferstecher Tobias Lobeck vierzig »Theatergegenstände« nach Burnacini herausgegeben haben, wahrscheinlich Copien nach Küssel.[143]) Vier Blätter, betitelt: Die Elemente, qu. fol., von Burnacini, finde ich in einem Auctionskatalog ohne weiteres und sonst nicht wieder angeführt.[144]) Anderes haben nach seinen Zeichnungen noch Barthol. Kilian und Ulrich Kraus in Augsburg gestochen.

Die ganz zerstreute und höchst ungenügende Literatur über den wichtigen Meister, welche durch obige Erörterungen zum erstenmale gesichtet und durch neue urkundliche Forschungen richtiggestellt ist, habe ich theils im Obigen citiert, theils wird anlässlich des Grabenmonumentes und der Mehlgrube noch Einiges anzuführen sein. Der Vollständigkeit halber füge ich noch einige Stellen der bestehenden Literatur an, in denen der Leser freilich nichts Neues, aber viel Unrichtiges findet.[145])

Burnacini hatte die Kunst in der Kaiserstadt ein halbes Saeculum beherrscht, denn schon bei seinem ersten Auftreten erscheint er mit bedeutsamen Schöpfungen betraut, und bleibt fast bis zu Ende der langen Regierung Leopold's die erste Persönlichkeit auf seinem Gebiete. Ein eigentlicher Architekt im grossen monumentalen Sinne ist er zwar nie gewesen; das Wenige, was von seinen Bauten auf uns gekommen, zeigt Nüchternheit und matten Flügelschlag der künstlerischen Phantasie und in dieser Beziehung hatte er an den in Wien thätigen Mitgliedern der Comaskischen Architektenfamilie der Carlone Rivalen, welche ihm überlegen waren[146]). Bauten wie die

imposante Façade und die vornehme Kapellendecoration des Innern von Maria, Königin der Engel, auf dem Hof, wie der schöne Centralbau der Servitenkirche in der Rossau etc. hat Burnacini nicht hinterlassen. Die Façaden seines Leopoldinischen Tractes der Burg oder die ursprüngliche Pfarrkirche von Laxenburg [147]), vielleicht auch einige auf ihn zurückzuführende Bürgerhäuser der innern Stadt und das jetzige Theresianum haben etwas Nüchternes, welches sich mit den Leistungen jener Meister gar nicht messen kann. Merkwürdigerweise entfaltete derselbe Künstler aber in seinem eigentlichen Fache, in der theatralischen Schein-Decorations- und Prospecten-Architektur, seine Erfindungsgabe umso glänzender, womit er für Österreich der Vorläufer der in diesen Dingen noch ausgezeichneteren Künstler der Familie Galli-Bibiena und des P. Andrea dal Pozzo werden sollte. Gerade eine so beschaffene Begabung aber wurde ihm zum Heile, denn Kaiser Leopold, der grosse Musik- und Theaterfreund, hatte damit in ihm eben den rechten Mann gefunden.

Indem Johann Bernhard Fischer der Amtsnachfolger dieses Gewaltigen werden sollte, indem er einige Jahre hindurch anfangs mit ihm vereint, aber selbstverständlich untergeordnet, zu wirken hatte, und indem die Richtungen beider Künstler keineswegs denselben Zielen zustrebten, — darum muss uns Burnacini für die Erkenntnis Fischers von grosser Bedeutung sein. Im ganzen waren beide Männer in ihrer Kunst Gegensätze: Burnacini als Constructeur und praktischer Architekt leer und schablonenhaft, als Decorateur reich, malerisch und effectvoll; Fischer im eminenten Sinn construierend, monumental denkend und das decorative Element auf ein untergeordnetes Niveau herabdrückend. Jener gieng vom Theatermaler aus und blieb solches in glänzender Erscheinung, insolange er seine Architekturen wirklich nur mit dem Pinsel herzustellen brauchte; dieser, ein Baukünstler und Techniker von Gottes Gnaden, bricht der Architektur Wiens vielmehr reformatorisch Bahn aus dem Dickicht der malerischen Manier. Mögen die Repraesentanten solcher Gegensätze, von denen der Ältere dem Jüngeren überdies den Pfad zum Gipfel des Erfolges noch einige Jahre durch die Vorliebe des Kaisers für ihn verlegte, im Leben gleichfalls einander freundlich gegenübergestanden sein?

Ehe darauf eingegangen werden mag, wollen wir uns vergegenwärtigen, welchen Verlauf die Entwicklung des Barockstiles in Wien während Burnacini's langem Leben genommen habe. Wir werden daraus ersehen, ob sein Einfluss auf die wirkliche Architektur von Bedeutung war, und ferner, welchen Boden Fischer bei seinem Auftreten in Wien vorfand.

Die ersten Architekturen der Barocke in Wien gehören dem langweiligen, kahlen, banalen und klösterlichen Typus des Borromini'schen Façadenideals à la S. Filippo Neri in Rom an. Ihn charakterisiert der seitlich von schneckenartigen Streben eingefasste Frontispice-Aufsatz über dem kahlen, meist durch perspectivisch hervortretende Pilaster oder Lisenen dreigetheilten Unterbau. Dieser hat drei oder auch nur einen mittleren Eingang, den dann ein reicheres, in der Regel über dem Gebälk mit gebrochenen Bogenstücken, Tympanen oder Heiligennischen gekröntes Portal ziert. Darüber folgt ein Geschoss mit Fenstern oder Nischen, in welchen Statuen untergebracht sind; die Mitte des Giebelaufbaues ist auch mit dergleichen ausgezeichnet und auf dem Frontispice, sowie seitlich daneben bilden Blumenvasen, Heiligenfiguren oder zuweilen noch aus der deutschen Renaissance vererbte Dockenaufsätze die äussersten Spitzen. Von Ornamentik sehen wir nur sehr wenig. Bauten dieses Charakters bezeichnen die Aera der blühenden Klöstergründungen älterer, sowie neueingeführter Orden in Österreich, wozu die Bestrebungen der Gegenreformation den kräftigsten Anstoss boten, die Periode der Ferdinande und ihrer frommen Gemahlinnen, unter denen wieder vorzugsweise die beiden Mantuanischen Eleonoren in Betracht kommen. In Wien haben wir noch Beispiele an Sct. Theresia, der Carmeliterkirche in der Leopoldstadt, zuerst 1622 begonnen, nach der türkischen Invasion theilweise umgestaltet, ein Bau, dessen Façade noch starke Einflüsse deutscher Renaissance-Reminiscenzen aufweist; die Dominicanerkirche vor ihrer Restauration durch Meister der Carlone'schen Schule, also wie sie 1631 durch Ferdinand III. verschönert worden war;[148]) etwas abwechslungsreicher erscheint der Typus in der 1627—1631 vollendeten Façade der Universitätskirche, deren Inneres ursprünglich nach dem Schema von Sct. Michael in München durchgeführt, zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts

aber durch Pozzo im prunkvollsten Stil der classischen Barocke umgestaltet wurde.[149]) Dasselbe Princip lag, theilweise noch in der gegenwärtigen Gestalt erkennbar, der 1647 von dem Abt Anton hergestellten Façade von der Schottenkirche zugrunde; ähnlich verhält es sich mit jener der Barmherzigen Brüder, 1692 erneuert, jener der Paulanermönche auf der Wieden (ursprünglich 1627), der Ursulinerinnen etc. Keine der genannten Anlagen erhebt Anspruch auf höheren Kunstwert, — abgesehen von den späteren, zuweilen, wie bei den Dominicanern, vortrefflichen Veränderungen, — es sind schablonenhafte und meist auf das wohlfeilste hergestellte Gebäude, bei deren so beschaffener Entstehung besonders auch der Eifer eine grosse Rolle spielte, mit welchem die religiöse Begeisterung den neuberufenen Orden so bald als möglich ein Gotteshaus bereithalten wollte. Die Klosterbauten haben daher meist eine noch viel wertlosere Erscheinung. Die Architekten, von denen wir indes kaum Einen Namen kennen, gehörten selbstverständlich zu jenen ungezählten Scharen italischer Bauleute, welche im Gefolge der allgemeinen südlichen Culturströmung der Zeit, durch die Bewegung der Gegenreformation, des Jesuitenordens, durch den Einfluss der italienischen Kaiserinnen und der zahlreichen Aristokratie derselben Herkunft damals in Österreich ein üppiges Feld für ihre Thätigkeit vorfanden. Aus dem weiten Bereiche der Erblande wären die Beispiele des geschilderten Typus zu verhundertfachen.

Die Barocke trat somit keineswegs mit der vielbeschrienen, sinnverwirrenden Prachtfülle in unseren Gegenden zuerst auf. Man möchte vielmehr sagen, sie feierte sehr bescheiden, sehr schüchtern ihren Einzug, was im Zusammenhange steht mit der Noth der Tage. Die katholische Restauration war vom Anfange an noch nicht in der Lage, mit berauschender Herrlichkeit der Kunst aufzutreten, sie brauchte vielmehr vor allem die Befriedigung eines praktisch Nothwendigen: die Einführung jener aus dem Süden berufenen Orden, welche die geistigen Kriegstruppen gegen den Protestantismus bilden sollten, und so erscheinen jene einfachen ersten Klöster und Kirchen gewissermassen als die Kasernen für die grosse Mönchs- und Nonnen-Einquartierung, welche besonders nach der Schlacht am Weissen Berge über die Alpen kam.

Die grossen altgesessenen Stifte im Lande, wie Mölk, Herzogenburg, Sct. Pölten, Sct. Florian, Klosterneuburg, Göttweih u. v. a., welche in der hohen Zeit der Barocke so glänzende Neubauten zu errichten eiferten, begnügten sich in dieser ihnen vielfach gar abträglichen Periode noch mit den aus dem Mittelalter herübergenommenen Baueinrichtungen.

Daneben gab's überhaupt nicht viel andere Architektur. Die schwere, lange Noth des dreissigjährigen Krieges, das rasch wechselnde Schicksal der adeligen Geschlechter war dem Palast- und Burgenbau, sowie dem Blühen städtischer bürgerlicher Architektur sehr ungünstig. Das Kaiserhaus, selber am meisten in harten Verlegenheiten, gab mit seiner winkeligen alten Wiener Burg kein aufmunterndes Beispiel, und nur in Ausnahmfällen — wie z. B. Wallenstein einen solchen in fast demonstrativer Weise mit seinem grossartigen, von dem Italiener Marino errichteten Prager Palast in die Welt setzte — kam etwas Grösseres zustande. Auch an den so nöthigen Fortificationen der Städte arbeiteten Welsche; daneben fristete, besonders in evangelischen Bezirken, eine immer mehr vergröberte und geistlose deutsche Renaissance hie und da in Landschlössern und Bürgerhäusern noch ihr Dasein. Ein interessantes Beispiel später Umarbeitung einer gothischen Kirchenfaçade im spielenden Charakter letztgenannter Stilrichtung bietet diejenige bei den Franciscanern in Wien, welche, allerdings für die hier obschwebende Untersuchung schon früh, im Jahre 1614, vollendet wurde. An mehreren der noch stehenden ältesten Häuser der inneren Stadt, sowie im Lande, in Wr. Neustadt etc., sieht man an Arcadenhöfen mit schweren Bogenstellungen etc. Verwandtes.

Die hier geschilderten Verhältnisse dauerten etwa bis in die Sechzigerjahre des XVII. Jahrhunderts, Fischers erste Jugendzeit. In dieser Periode wird eine Wendung der Dinge augenfällig und, soweit sie die Residenz betrifft, hängt dieselbe unbedenklich mit dem Auftreten der Carlone zusammen. Ich habe in den bereits citierten Abhandlungen schon öfters darauf hingewiesen, wie in dieser Hinsicht die Umgestaltung der alten, ursprünglich gothischen Kirche auf dem Hof, veranlasst durch Kaiserin Eleonora und seit 1661 von einem Baumeister Carlone durchgeführt, der Markstein einer neuen Richtung wurde. Aus

meiner obgedachten Abhandlung: »Die Künstlerfamilie Carlone« geht zwar hervor, dass schon vorher mehrere derselben in Wien thätig gewesen waren, so einer, der nur mit dem Beinamen des Geschlechtes, Caneval, genannt ist, im Vereine mit Lodovico Burnacini von 1631 bis circa 1640 am Bischofshof; so finden wir Martino Carlone 1665 mit »Verenderung und erpauung der Postamenten bei unserer lieben Frauen Säulen am Hoff allhier« beschäftigt. Jener Umbau der damals eben den Jesuiten übergebenen, ehemaligen Carmeliterkirche auf dem Hof hat aber auf lange Zeit sichtlich in Wiener Kunstkreisen einen tiefen Eindruck gemacht, denn es ist auffallend, dass noch später und selbst im nächsten Saeculum eben diese bauliche Unternehmung von Künstlern, welche als Kunstschriftsteller aufgetreten sind, mit so ganz hervorragendem Interesse zum Gegenstande der Erörterung gewählt wird.[150])

Was jener Carlone an der genannten grossen, dreischiffigen Kirche herstellte, ist nur Fragment. Er verkleidete die einstige, spitzgiebelige Façade mit einer höchst originellen Terrassenanlage, über welcher sich der Aufbau in mehreren Geschossen imposant erhebt und rechts und links vorzüglich vermittelte Übergänge zu den im profanen Palaststile gehaltenen Flügeln des damaligen Klostertractes bildet. Im beliebten Giebelmotive ausklingend, fügt er sich zwar der Hauptsache nach dem Borromini'schen Schema, aber das Ganze ist reich an Originalität und sehr wirkungsvoll entwickelt. Man begreift es, dass eine solche reiche, lebendige und geistreich behandelte Façade gegenüber der bisher üblichen plattesten und ärmlichsten Lösung desselben Tympanonthemas Aufsehen erregen musste. Noch besser zeigte sich der Architekt im Innern. Er brach hier die alten gothischen Seitenwände der Nebenschiffe durch und legte beiderseits eine Kapellenflucht vor, welche, dem System der Renaissance und Barocke entsprechend, die Altäre derselben auf die Achse des Langhauses senkrecht stellt; ferner aber umkleidete er die Bogeneingänge dieser Nischen in Stucco — der Haupttechnik des Carlonischen Geschlechtes — mit wahrhaft imposanten triumphbogenartigen Portalen, welche architektonisch und figuralisch beinahe noch mehr den Charakter der spätrömischen Renaissance als der Barocke haben. Weiter

kam der Künstler nicht, denn das Presbyterium wurde erst in der akademisch-antikisierenden Epoche mit einem abscheulichen, cassettierten Tonnengewölbe verunstaltet.

Von 1670 bis 1678 baute Carlantonio Carlone-Caneval dann an der Servitenkirche in der Rossau; er ist der später auch in der schönen Stiftskirche zu Garsten beschäftigte Künstler. Mit dieser Servitenkirche war der erste Centralbau im Barockstil für Wien entstanden, der erste mit einer, wennauch vorerst nur für das Innere wirkenden centralen Kuppel. Das ist sehr bedeutungsvoll im Hinblick auf die in der Blüteepoche des Barockstils hier entstehen sollenden Bauten, und somit eine neue, grosse That des ausgezeichneten Künstlergeschlechtes jenes Namens.

Endlich dürfen wir nicht ausseracht lassen, dass mit den Carlone eine bis dahin in solchem Charakter in Wien nicht bekannte Decoration der Interieurs, die Stuccoornamentik nämlich, Eingang fand, welche zunächst in den Kirchen, dann aber auch im Profanbau reiche Anwendung finden sollte.

Durch das kräftige Stucco solcher Art erhielten die constructiv meist einfachen Interieurs der Kirchen einen neuartigen lebendigen Schmuck, der sich vorzugsweise auf zwei Partien der Innenarchitektur, auf die Pilaster zwischen den Seitenkapellen und auf das Gewölbe vertheilen. Die Heimat dieser Decoration ist in Oberitalien zu suchen, wo schon um das Ende des XVI. Jahrhd. prächtige Schöpfungen dieser Art zu schauen waren. Die Erfindung der Ornamente hält sich, je früher und je südlicher, umso stilvoller und correcter im Charakter des aufstrebenden Candelabermotivs der Renaissance, das als Pilasterfüllung angewendet ist, wobei antikisierende, den Vaticanischen Loggien und der Venezianischen Akanthusdecoration entlehnte Formen zu einem effectvollen Gemisch vereint sind. Besonders beliebt erscheinen trophaeenartig gruppierte Bündel, Spolien von den mannigfachsten Gegenständen, an Schnüren die Höhe des Panneau's herunterhängend, dann bilden weiters der geflügelte Engelskopf — senz'altro — sowie schwer hangende Festons und Guirlanden die Charakteristika dieser Ausstattung, welche an den Gewölben ebenfalls so üppig im Anfange auftritt, dass die Überkrustung der Tonnenfläche mit Stuccos der Entwicklung

des grossen Fresco noch die Lebensluft wegnimmt. Die Malerei, durch das Stucco in Felder und Zellen eingeengt, begnügt sich daher noch mit kleineren Darstellungen, wovon schöne Beispiele in einigen Capellen der Mariazeller Wallfahrtskirche etc. Die damals florierende Emblematik und der Cult der Devisen und Ikones machte sich die so entstandene Zerstückelung der Decken für seine kleinen Rebusbildchen zunutzen. Wie für Wien bei der Umgestaltung der Dominicanerkirche die Stuccodecoration Carlone'schen Charakters sich zur gleichfalls südlichen Frescotechnik verhält, die nun wieder kräftig in Österreich Wurzel zu fassen begann, habe ich in jenem Aufsatze über Carp. Tencala zu zeigen versucht.

Ausser der obenerwähnten vertreten noch mehrere Wiener Kirchen im Innern den prächtigen Typus der in Rede stehenden Decoration, z. B. die Schottenkirche (noch mit älteren, etwas wilden Formen), jene der Ursulinerinnen, die der Serviten, jene der Augustiner auf der Landstrasse, heute aber ihrer einst reichen Stuccaturen und Malereien beraubt etc. Es ist auch beachtenswert, dass die berühmtesten unter den Wiener Stuccatoren des Barockstils, wie davon zu handeln sein wird, Landsleute der Carlone waren, von welchem auch viele selbst diese Technik übten, so Bartolomeo in Innsbruck und Kremsmünster etc. An der Wiener Servitenkirche ist ein Giovanni Barbarigo thätig,[151]) später kommen aus dem welschen Graubündten und aus dem Tessin die berühmten Stuccatorenfamilien der Bussi und der Camesina, wovon dann gesprochen werden soll.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass der gefeierte und gerühmte Burnacini, so verdienstvoll sein Schaffen nach gewissen Richtungen in Wien auch unzweifelhaft gewesen, dennoch keineswegs der ausschliessliche und bedeutendste geistige Träger des Architekturfaches daselbst war. Vielmehr behaupten auf den wichtigsten Gebieten andere Künstler eine bei weitem grössere Bedeutung. Damit soll nichts Abträgliches über ihn gesagt sein, es muss nur seine Stellung ins rechte Licht gerückt werden, um deutlich zu zeigen, wie sich deshalb zu ihm Fischer verhalten musste, dessen Wirken für Wien vielmehr theilweise dort anknüpft, wo die Carlone standen, als an die malerische Theatermanier Burnacini's, was natürlich nicht ausschliesst,

dass er auch über das Niveau jener Meister als genialer Reformator emporsteigen sollte. Mit Burnacini aber brachte ihn das Schicksal gerade in Verbindung und Berührung.

Wie oben gezeigt wurde, hielt sich Fischer noch 1685 in Neapel auf und erst zwei Jahre darauf taucht seine Spur in Wien auf. Über die Zwischenzeit fehlen uns die Nachrichten. Es wäre wohl denkbar, dass die vielen Bauarbeiten, welche nach dem Abzuge der Barbaren in dieser Stadt allerorten nothwendig geworden waren, — aus welcher Nothwendigkeit sich dann allmählig eine ungeheure Baulust in der glänzenden Barockepoche derselben entwickeln sollte, — den Künstler gleich so vielen seiner Collegen angezogen haben könnten. Oder er wurde gar von irgendeiner einflussreichen Person berufen, was uns bei seinem lebhaften Verkehr mit Vornehmen, den wir schon in Italien kennen gelernt haben, nicht befremden dürfte. Auch an den Taufpathen, den kaiserlichen Kammersecretär, überlasse ich es, bei bedauerlichem Mangel näherer Überlieferungen, dem Leser zu denken. Denn auch an der Burg gab es genug zu reparieren, seit der Belagerung war noch manches im übeln Zustande geblieben. Man besserte dann Verschiedenes aus, an einen würdigen Neubau der Residenz sollte aber erst unter Karl VI., als Fischer in der höchsten Vollendung seines Könnens stand, geschritten werden.[152]) Im Jahre 1684 gieng es plötzlich mit aller Eile an die nothwendigsten Ausbesserungen und Herstellungen, als der Kaiser von Linz, wo er sich aufgehalten hatte, im August hieher flüchten musste, da dort die rothe Ruhr mit grosser Heftigkeit aufgetreten war.[153]) An den zerstörten Festungswerken, an der Demolierung der Überbleibsel der alten Vorstädte, die man nun 600 Schritte ausser die Pallisaden hinausrückte, wurde gearbeitet, nebst zahlreichen Bürgerhäusern aber auch schon einzelne Kirchen und Klöster in diesen verwüsteten Bezirken um die Stadt allmählig wieder aufgerichtet, so im genannten Jahre noch eines der Kapuziner bei Sct. Ulrich durch den Feldmarschall Karl Grafen von Serini, das Klagbaumspital durch die Stadtobrigkeit.[154]) In den nächsten Jahren begannen auch schon weitere Kirchen- und Klösteranlagen, so von Mariahilf 1686[155]) etc. und allerorten geschahen Neuherstellungen der

Alten. Gewiss hatte aber Burnacini an den diesbezüglichen Unternehmungen des Hofes den wichtigsten Antheil und dies ist für unsere Geschichte von Belang, da Fischer bereits 1687 bereits Ingenieur bei Hofe war, folglich dem gewaltigen Manne unterstand.

Sehr bald sollte ein Ereignis eintreten, welches Fischer neben Burnacini in Thätigkeit setzte, es ist die Errichtung der Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben, welchem Monumente ich nun meine Aufmerksamkeit zuwende. Ich muss aber bemerken, dass es mir selbstverständlich nicht eigentlich um eine Geschichte dieses Denkmals zu thun ist, als vielmehr darum, dessen Entstehung insoweit zu verfolgen, als unser Meister mit derselben in Zusammenhang steht. Dabei bin ich in der seltenen Lage, zum Theile wenigstens, auf eine gediegene moderne Vorarbeit fussen zu können, welchen Umstandes ich mich in der gesammten Geschichte der Fischer von Erlach nur noch bezüglich der Salzburger Periode erfreue. Ich meine die treffliche Arbeit von dem Baurath und Professor Alois Hauser: »Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien,« welche derselbe anlässlich der von ihm geleiteten, vorzüglichen Restauration des Monumentes in den Berichten und Mitth. des Wiener Alterthumvereines, 1882, pag. 82 ff., veröffentlicht hat. Allerdings habe ich auch hier vieles zu ergänzen.

Die Veranlassung zur Errichtung des Monumentes war die grosse Pest von 1679. Kaiser Leopold, welcher zu den Mitgliedern der bei der (alten) Peterskirche nahe dem Graben bestehenden, sehr reichen und aus den besten Elementen der Bürgerschaft gebildeten Dreifaltigkeits-Bruderschaft gehörte, beschloss bereits am 10. October jenes Jahres die Aufstellung einer Votivsäule zu Ehren der Trinitas.[156]) Nachdem ihre Placierung auf dem die Peterskirche einschliessenden Freithofe aus verschiedenen Ursachen aufgegeben worden war, ersah man die Stelle des Grabens dafür, wo sie sich heute befindet. Zunächst entstand aber nur eine hölzerne Säule, von der eine Menge Schriftsteller behaupten, dass sie in der Eile und mit bewusster Absicht von dem frommen Fürsten nur als Provisorium errichtet worden sei, bis man dann 1687 an den Bau der steinernen — des colossus, wie die Zeitgenossen sagten — gehen konnte. Ich glaube nicht, dass dem so gewesen. Es scheint

vielmehr, dass Leopold anfänglich bereits die Holzsäule als Lösung seines Gelübdes betrachtet und an eine andere vorläufig nicht gedacht habe, dass er nicht schon 1679 eine steinerne nach jener gelobt habe, wie z. B. P. Fuhrmann [157]) behauptet, denn erst den 25. October 1682 wurde das diesbezügliche zweite Gelöbnis vom Kaiser in der Stephanskirche gethan. [158])

Nach Hauser wäre die marmorne schon 18. October 1679 gelobt worden, also acht Tage nach der hölzernen? Das ist nicht wahrscheinlich. Die erste hölzerne Säule ist uns in Abbildungen erhalten. Sie wurde schon den 27. October 1679 aufgestellt, hatte eine octogone Basis mit zwei Stufen, auf denen ein ebenfalls achteckiges Dockengeländer das Postament umschloss. An diesem befanden sich ebensoviele pfeilerartige Verkröpfungen, auf welchen Engel standen. [159]) Innerhalb des Engelkranzes erhebt sich auf besonderem Piedestal eine ziemlich stark verjüngte Säule korinthischer Ordnung, deren untere Schaftpartie mit convex hervortretenden Stäben, also umgekehrten Cannelierungen, verziert ist. Das blättergezierte Capitäl trägt die Gruppe der von einem Flammenkranze umgebenen Dreifaltigkeit in der bekannten Anordnung, dass Gott Vater den gekreuzigten Sohn mit den Armen vor sich hält. [160])

Den 27. October 1679 geschah die Aufrichtung. Tags darauf hatten die Werkleute »die völlige fabricam glücklich vollendet« und am 31. weihte der Weihbischof und Abt der Schotten die Säule ein. Das Denkmal erwies sich beinahe als wunderthätig, denn, wie der gute P. Fuhrmann erzählt, wurden viele Leute da gesund. Hierüber hat der Jesuit P. Wagner in seiner Geschichte Leopolds geschrieben: »Pieque creditum est: quot quot ad hanc statuam etiam contacti prorepserant; veluti aenei aspectu serpentis, consanatos.« [161]) Die Inscriptionen der Holzsäule sind bei Fuhrmann pag. 699—701 mitgetheilt, wer den Entwurf zu der hübschen, gutabgerundeten Composition lieferte, ist vergessen.

Als sie nach acht Jahren beseitigt wurde, brachte man ihr Dreifaltigkeitsbild in das kleine Kirchlein, welches sich damals der neue Orden der Trinitarier an der Stelle der gegenwärtigen Pfarrkirche in der Alserstrasse errichtet hatte, wo es

den Hochaltar schmückte.[162]) Ein Stich der Gruppe allein, Guttmann del., Lerch sculps., ist dem Bruderschaftsbuch der heil. Dreifaltigkeit (Manuscript in der Pfarre Sct. Peter) vorgeklebt. Siehe auch die Titelvignette bei Hauser und den auf die Errichtung 1679 geprägten Jeton. (Pfeifer und Ruland, Pestilentia in nummis. Tübingen 1882, pag. 185.)

Abraham a Santa Clara gedenkt[163]) der alten Säule ebenfalls und ihrer Errichtung. Schimmer[164]) lässt (nach Geusau) irrthümlich die erste Säule durch den Magistrat errichten und schon den 18. October 1679 fertig werden. Den Beitrag der niederösterreichischen Stände gibt er mit 2500 fl. an, dann folgen die Inschriften und Erwähnung bloss des einen Stiches der Denkfeier auf dem Platze.

Die Arbeiten für den Steinbau nahmen 1680 ihren Anfang, als der Kaiser den 9. August dat. Linz der Hofkammer Befehl gibt, von gewissen freigewordenen Geldern 3000 fl. für die Säule am Graben zu verwenden. Am 8. August 1681 hören wir bereits von dem Transport von 165 Werkstücken aus Salzburger Marmor vom Untersberg, nämlich zu den »Krügen oder Palustern«, zu den stehenden und sitzenden Engeln. Am 26. Januar 1684 wird ein geheiztes Zimmer in der Burg für die Arbeiten an dem kupfernen, feuervergoldeten Dreieinigkeitsbild angewiesen. Aus einem Actenstück des k. k. Ministeriums des Innern (1. Juni 1692) theilt nun Hauser mit, dass der aus Linz nach Wien gekommene Kaiser durch den Bildhauer Mathias Rauchmüller das Modell einer auf dreieckigem Fuss und zwei Postamenten zwischen neun Chören der Engel stehenden hohen Säule verfertigen liess, nachdem das Gelübde in der Stephanskirche gethan worden war. Das muss also 1682 geschehen sein und gieng den obengemeldeten Steinbeschaffungen und Arbeiten in der Burg voraus.

Rauchmüllers Modell, das verloren gegangen, hätte dieser Beschreibung nach somit ziemliche Ähnlichkeit mit der Holzsäule gehabt. Von Rauchmüllers Thätigkeit an dem Monumente wissen die Quellen nur weniges. Rink meint ihn wohl, wenn er von der bestehenden Säule sagt: »Die grössten Künstler dieser Zeit, absonderlich der vortreffliche Bildhauer Muller, haben daran gearbeitet.«[165])

Ehe wir vorschreiten, lassen wir die verschiedenen Angaben über die Künstler des Werkes Revue passieren: L. Fischer[166]) weiss von einer Direction des Baues durch den Baron Becker von Wallhorn, Architekt war Ottavio (!) Burnacini, Bildhauer N. N. (sic!) Rauchmüller. Bequemer noch macht es sich Mitterdorffer in der Dissertation Feriae Aestivae Rhetorum Viennensium[167]), indem er berichtet, das Denkmal sei »sumptibus maximis 300.000 fl. . . primis artificibus in id conductis«, 66' hoch vollendet worden. Bei Fuhrmann, l. c. erscheint Burnacini als Erfinder, die Ausführung von Fischer von Erlachen. Kurzböckh[168]) nennt Ottavio Burnancini (sic!) als Hauptmeister, Fruwirth (sic!) und Fischer als Gehilfen des Bildhauers Strudel. Dazu fügt er einen unrichtigen Gesammtbetrag der Kosten.

Im Nachtrag des Füessly'schen Künstler-Lexikons[169]) begegnet gar neben Burnacini der Bildhauer »Emanuel« Fischer, welcher als Schüler der beiden Brüder Strudel, Dominik und Paul, mitarbeitet. Nicolai[170]) erzählt, der Schüler der Strudel, »Emanuel« Fischer, sei mit anderen Bildhauern dabei beschäftigt gewesen, wogegen wieder Freddy[171]) von Fischer gar nichts, sondern bloss von Burnacini Ottavio als dem Architekten und den zwei Strudel, sowie vom Kostenpreis von 66.660 fl. (sic) weiss. Hagedorn,[172]) sowie J. Lipowsky[173]) kennen nur Paul und Dominik Strudel als dabei thätige Meister. Sehr knapp ist Keyssler,[174]) der sich auf Rink bezieht, desgleichen der Jesuit Johann Neiner in seinem Büchlein: Vienna curiosa et gratiosa, ibid. 1720.[175]) Dem »berühmten Bildhauer M. Rauchmüller« gibt die Ehre ohne Concurrenten Geusau.[176]) Dagegen heisst es bei Fuhrmann[177]): »Und haben die grösten Künstler dieser Zeit, absonderlich der vortreffliche Bildhauer M. Rauchmiller, daran gearbeitet.«

Von späteren Autoren theilt Böckh in seinen »Merkwürdigkeiten«[178]) sie dem Bildhauer Strudel (sic! welchem?) mit 66.646 fl. zu. Nach der Erfindung des Architekten Octavian (!) Burnacini hat sie Fischer von Erlach gemacht, die Statuen aber rühren von Strudel, Fruhwirth und Rauchmüller her, sagt Tschischka.[179]) Sehr abweichend stellt wieder K. A. Schimmer in seiner Häuserchronik l. c. den Sachverhalt dar, wonach Erfindung und Ausführung von Paul Strudel ist, den dabei

Joseph Fruhwirth und Fischer unterstützten, nur die Wolken habe Matthäus (sic!) Rauchmüller verfertigt. Kosten: 66.645, 59 kr., $3^1/_3$ dl. Derselbe Tschischka bietet in seiner Geschichte der Stadt Wien[180]) wieder etwas von seiner eigenen obigen Angabe Verschiedenes, indem er bereits einen »kaiserlichen Baumeister Fischer von Erlach« in Bereitschaft hat, welcher nach dem Entwurf jenes Octavian Burnacini arbeitet. In Schimmers Alt-Wien[181]) figurieren der Intendant Becker von Wallhorn, Architekt Octavian Burnacini, Statuare Rauchmiller (sic!) und Strudel. Bloss der Bildhauer, welche die Engel gemacht hätten, gedenkt Sickingen,[182]) es seien Strudel, Frühwirth, Rauchmüller. Ebe, der den Bau 1679 ansetzt, nimmt einen Entwurf Burnacinis, von Fischer ausgeführt, an.[183])

Der geneigte Leser möge sich an diesem Pröbchen von dem Stande unserer Wiener Localtopographie erbauen; es ist nothwendig, darauf hinzudeuten, um auch die Behauptung ins rechte Licht zu setzen, dass die Richtigstellung solchen chaotischen, jahrhundertelang bestehenden Wirrsales ein dringendes Bedürfnis sei. Wir glauben, dass durch Hausers und unsere Forschungen diesem Übel endlich Abhilfe getroffen sei. So setzen wir denn unsere Untersuchung fort, um zunächst von dem Bildhauer Rauchmüller zu sprechen, welcher das erste Modell zur Steinsäule entworfen hatte.

Mathias Rauchmüller wird in dem bereits angezogenen Manuscript des Ferdinandeums als ein Tiroler erwähnt, da ihn Christian Kundmanns Promptuarium Vratislaviense als Urheber einiger Grabmäler in der Magdalenenkirche zu Breslau rühmt, wo er ein Tiroler genannt wird. Nach Sperges Notata (ebenfalls dort bewahrtes Manuscript der ehemal. Bibliotheca Tirolensis des Herrn di Pauli) habe er auch sehr schön gemalt und geschnitten; letzteres ist wohl von Elfenbein gemeint, denn noch besitzt die fürstl. Liechtenstein'sche Bildergalerie einen prachtvollen Krug dieses Materiales mit der Darstellung des Raubes der Sabinerinnen, welchen er 1670 (Fuhrmann, l. c. III., pag. 218 hat 1676) verfertigt hatte. Als er an der Dreifaltigkeitssäule arbeitete, waren Jakob Auer von Gries bei Landeck und Johann Pichler aus Moos in Passeyr seine Gehilfen.[184]) Auer war der erste Lehrer des Ingenieur Lechleitner, der später unter

Giovanni Stanetti in Wien arbeitete; die Gruppe des Hercules und der Omphale im Belvederegarten ist u. a. sein Werk,[185]) eine schöne Leistung. Auer selbst richtete die Wasserleitungen in den Anlagen Prinz Eugen's in Wien ein; diese Künstler standen also Fischer bei seiner Thätigkeitssphaere nicht ferne. Pichler, in Rom gebildet, machte an der Grabensäule die Engel (wohl nicht alle!), derjenige mit der Lanze wird von Roschmann hervorgehoben und ist wirklich einer der schönsten.[186]) Seine weiteren Schicksale, die das Tiroler K.-L., pag. 186 f. (sowie jene des Auer, pag. 19) mittheilt, haben für uns hier keine Bedeutung.

Für Rauchmüller's Verdienste als Plastiker finde ich ein schönes Zeugnis bei keinem Geringeren als Winckelmann, welcher bei einer Vergleichung der Alten mit den Neueren sich äussert: »Im Zärtlichen könnte man behaupten, dass Bernini, Fiammingo, Le Gros, Rauchmüller und Donner die Griechen selbst übertroffen haben.«[187]) Dafür, dass er in der That sich auch mit der Malerei beschäftigte, finde ich ferner einen interessanten Beleg in dem Leben des P. Abraham a Santa Clara. Als dieser bei den Augustinern nahe der Burg wohnte, trieb der vielsinnige Mönch auch allerlei künstlerische Spielereien, besonders anlässlich der Illuminationen bei festlichen Gelegenheiten. Im Garten liess er 1680 einen Brunnen aus Quadern bauen, dessen »Auslaufkasten« aus Ziegeln ihm Rauchmüller mit Frescogemälden schmückte, auch ward eine Copie der Maria von Altötting hineingesetzt.[188]) In Prag, wo der Bildhauer Johann Prokop viele seiner Modelle in Holz ausführte, fertigte er 1683 das Modell der Johannesstatue an der Brücke, welches von Wolf Hieronymus Herold gegossen wurde; ob er es gethan, weil in Wien sein Glücksstern nicht im Steigen begriffen war? Es wäre wohl möglich![189]) Im Dom zu Mainz war ein Crucifix von ihm. Bei dem Kurfürsten von der Pfalz stand er wegen seinen Elfenbeinarbeiten sehr in Gnaden.

Nach seiner Zeichnung hat J. Sandrart den Tod der Sophonisbe und der Kleopatra gestochen, ferner existiert der Stich einer Thesis von Ph. Kilian nach einem Johann Rauchmüller, wovon ich nicht weiss, ob das ein anderer Künstler ist oder eine Verwechslung des Vornamens vorliegt. Letzteres ist

das Wahrscheinlichere. Einer Tuschzeichnung von Mathias, ehemals im Winkler'schen Cabinet, Christus fällt unter dem Kreuze, gr. f°., gedenkt Nagler l. c. Das Tiroler Künstler-Lexikon vermuthet, wahrscheinlich unrichtig, dass der Meister in Wien gestorben sei. Sein Sohn Heinrich Ernst, kais. Kammerdiener, wurde den 3. September 1706 in den Adelstand mit dem Praedicate Ehrenstein erhoben, »in Ansehung sowohl seines abgeleibten Vaters Matthias Rauchmüllers als eines sowohl in Malerei als Bildhauerei gewesten virtuosen Künstlers allermassen die allhier auf dem Graben stehende von demselben verfertigte ah. Dreifaltigkeitssäule erweiset« etc. Der speculative Herr hatte in Wien das Institut der Sesselträger eingeführt, welches dem Ritter des heil. röm. Reiches und von Böheim viel Geld einbrachte,[190]) und schon 1710 circa besass er das Haus zu den sieben Säulen auf dem Neuen Markt (alt Nr. 1065, neu 14) mit dem (verschwundenen) schönen Laubengang und dem (gleichfalls verschwundenen) Fresco des donnernden Jupiter, dessen Inschrift: Non semper fulminat, sed Remunerat die ganze Kammerdiener-Biographie in nuce enthielt.[191]) Verwandt war wohl Heinrich Rauchmüller (Künstler?), der als Pupillen-Gerhaber nach dem Tode des Freiherrn Peter von Strudel fungiert.

Die meisten Autoren behaupten nach Heinrich Abermann's Chronik Wiens von 1692, dass der Kaiser am 30. Juli 1687 (Hauser nimmt den 30. Juni an, widerspricht sich aber dann selber in ersterem Sinne,) den Grundstein des neuen Denkmals gelegt habe. Woher Hauser wissen will, dass Rauchmüller's Project bereits, wie die fertige Arbeit, ein dreiseitiges Postament hatte, und, dass um (?) dasselbe die sechs stehenden und drei sitzenden Engel gruppiert sein sollten, während in der Mitte eine Säule mit der Trinitätsgruppe, »ähnlich wie bei dem kurz hervor errichteten Monumente am Hofe,« sich erhoben hätte, lässt sich wohl nicht erfinden. Hauser sagt nach der im Archiv des k. k. Ministeriums befindlichen Beschreibung, dass dieses Project ein rundes Geländer hatte. Sicher scheint mir nur, dass das Postament und drei Engel 1687 fertig standen.

Unterdessen hatte eine amtliche Commission, 20. Jan. 1687, der Majestät vorgestellt, dass nach einem computus von 29.159 fl.

noch immer 17.662 fl., 15 Centner Metall und 1 Centner Quecksilber zur Vollendung nöthig wären. Man klagt über zu geringe Sparsamkeit der Bauführung und bittet, das noch Erforderliche auf die österreichischen Ämter zu repartieren, bis auf 1688. Dies genehmigte der Kaiser und die Arbeit schritt fort. Leopold selbst ersucht 8. Mai 1687 den Erzbischof von Salzburg um Erleichterungen zum Erhalt der Marmorsteine, deren Transport auf der Donau der bgl. Bildhauer und Steinmetzmeister Andreas Gezinger oder Götzinger seit 16. Sept. 1687 übernimmt. Das Erscheinen dieser Person ist uns wichtig, denn wir werden den Salzburger Steinmetz als Genossen Fischers bei dessen späteren Bauten in der erzbischöflichen Residenz noch öfters zu nennen haben. Endlich, in einer Eingabe der Hofkammer vom 9. Dec. 1689 an den Kaiser, in welcher jedoch die seit 1687 geschehenen Arbeiten resumiert worden, taucht Fischer bei diesem Unternehmen zuerst auf. Da der Kaiser »selbiges fabricum (sic!) seit dessen alles künstlich und kostbarer denn hiefür gebrauchten Künstler angeben zu lassen« befohlen habe, sei weiteres Geld nöthig, die Commission hat 17.544 fl. 9 kr. (von der Mehrbewilligung der 17.662) ausgegeben; brauche aber bisher schon um 24.475 mehr.

Aus alldem ergibt sich, dass man an Stelle des Rauchmüller'schen Projectes eine grossartigere Anlage in's Auge gefasst hatte. Die Details des Berichtes, die Angaben über Steine, Gerüstholz, eine gemalte Darstellung des Monumentes auf Leinwand, Werkzeuge, Stricke etc. sehe man bei Hauser. Uns sind vor allem die darin genannten Künstler und Kunsthandwerker von Wichtigkeit. Abgesehen von einem kais. Optikus und Ingenieur, welcher die um das Denkmal gereihten neun Ampeln in Nürnberg fertigen liess, Herrn von Griendl, erscheinen da: die Bildhauer Fruehwürth, Krackher, Gunst, ersterer hat bereits zwei Historien angefangen. Der »wellische Bildhauer Paul Strudele« hatte einen Abriss des Modells gefertigt, ferner sind ihm »wegen Verfertigung der Säullen« im ganzen 6000 fl. accordiert. Nun folgt: »Dem Bildhauer Fischer wegen Verfertigung der Historie und Ihro kai. Maj. Contrafeit an denen accordirten 3000 fl. — 700.« »Item ihm Fischer wegen gemachten Modells und Raisunkosten — 75 fl.« Letzteres ist für ein

Modell und Reiseunkosten sehr wenig. Da um jene Zeit aber zwei Personen für die Reise von Venedig nur 50 fl. Unkosten vergütet werden, so kann Fischer eben nicht weit gewesen sein. Ich vermuthe in Graz, wo wir um diese Zeit ihn in anderweitiger Hinsicht beschäftigt finden werden. Ausserdem kommt noch der Steinmetz Veit Steinpöckh, der Goldschmied Pauhoff und der »Wappen-Goldschmied Murpökh« vor.

Rauchmüller erscheint in der Aufzeichnung nicht, er dürfte auch schon gestorben gewesen sein. Dass sein Project gleichfalls aufgegeben war, ergibt sich aus dem Posten, wo ein Schlosser 50 fl. erhält »wegen dem vorigen Bildnuss der hl. Dreifaltigkeit«.

Und aus einer Urkunde der Hofkammer erfahren wir, dass der Bischof von Raab, Cardinal Leopold Graf Kollonitsch, sich am 10. September 1688 diese Dreifaltigkeit für eine in Ungarn zu errichtende Säule erbat, was der Kaiser genehmigte, obschon die Gruppe bis auf das Vergolden fertig war. Auch die schon fertigen Marmorgeländer dürfen anderweitig verwendet werden. Letzterer Umstand bekräftigt meine Ansicht, dass Rauchmüller's Project keinen dreieckigen, sondern runden, oder wie die alte Holzsäule, einen mehrseitigen Grundriss gehabt haben dürfte.

Die neue Gruppe hatte das Augsburger Haus Christoph Raad und Bartholomaeus Hösslin nach dem Modell Emanuel Bauhoff's zu vollenden übernommen. Jene Silberhändler waren indes nur die Unternehmer, denn laut Inschrift auf dem Gebilde wurde es von dem Augsburger Johann Kilian in Kupfer getrieben. Das Ganze kostete allein 21.950 fl., welche erst 19. Juni 1694 bewilligt wurden.

Fischer wirkt also bis dahin nur als einfacher Bildhauer am Werke mit gleich den übrigen, erst in einem folgenden Stadium der Arbeit werden wir ihn als Verbesserer, als Umgestalter des Projectes im architektonischen Sinne auftreten sehen. Halten wir vorerst nach seinen Mitarbeitern Umschau.

Johann Fruhwirth war bgl. Bildhauer in Wien. Mit dem Maler Joh. Christoph Werner arbeitet er an dem neuen Altar in der Hofkapelle 1671. Schon auf dem Suttinger'schen Plan wird er »Ausser Stadt Rath« genannt. Bei den Festlichkeiten

zur Geburtsfeier des Erzherzogs Leopold Joseph errichtete er 1682 vor dem Rathhaus der Stadt ein Portal.[192]) Er besass im Jahre 1684 und noch 1700 das Haus Nr. 375 auf der Fischerstiege,[193]) war bgl., dann kais. Hofbildhauer und schon 1684 Mitglied des äusseren Rathes, hatte bei Hoffesten ständig zu thuen, seine Söhne Johann Gabriel und Karl Joseph, Bildhauer, sollten später noch im Verein mit Fischer, Stanetti, Kraker u. A. an dem castrum doloris für Kaiser Joseph I. 1711, ferner im Augarten, in der Favorita, bei den Komödien etc. etc. beschäftigt werden.[194]) 1707 erhält seine Tochter Maria Karoline, vereh. Spillmann, »ihres Vaters seel. ausständigen Rest« mit 100 fl. bei Hof.[195]) Sein College Adam Krackher, Kraker, Krack, ist wohl dieselbe Person, welche sonst Tobias heisst. Seine Betheiligung an dem castrum doloris haben wir schon erwähnt, für mehrere zinnerne Särge in der Wiener kais. Gruft, für Leopold I. und Joseph I. machte er die Modelle, für letzteres erhielt er 250 fl. Er war bgl. Bildhauer. In Prag und in Wien aber gehörte er zu den sogenannten Universitäts-Künstlern.[196]) Balthasar Permoser hat bei ihm in Wien gearbeitet, bei welcher Gelegenheit er aber fälschlich Knacker genannt wird.[197]) Der dritte ist der Hofbefreite Bildhauer Gunst, welcher bald Mathias, bald Ignaz genannt erscheint. Er ist später an der Karlskirche, also wieder mit Fischer, thätig und zwar mit Vasen u. dgl. ornamentalen Meisselarbeiten.[198]) Die Steinmetze und Bildhauer Steinpöckh, Steinböck, sind gleichfalls in jener baueifrigen Zeit vielbeschäftigte Persönlichkeiten. Ein Veit arbeitete an der Grabensäule, er war Hofsteinmetz; Adam besass Steinbrüche zu Eggenburg in Niederösterreich, deren Material zu Säulen und andern Baugliedern in der Barockzeit sehr beliebt war, so lieferte er viel für die Karlskirche, wobei auch ein Ferdinand thätig ist. Ein anderes Mitglied dieser Familie ist Andreas, gleichfalls in Eggenburg ansässig, wir finden ihn später bei den Arbeiten für das Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennweg; Fischer jun. hat mit ihnen noch 1727 beim Bau der Kirche in Weikersdorf zu verkehren; ein späteres Glied der Familie arbeitet 1774 in der Kirche zu Laxenburg; endlich sind die Steinböck diejenigen Materiallieferanten, mit welchen G. R. Donner einen Contract abgeschlossen hatte.[199])

Der Goldschmied Emanuel Bauhoff oder Pauhoff, Bürger von Wien, war in Ulm geboren, 1686 hatte er das neue Kreuz auf dem Stephansthurm vergoldet,[200]) mehr ist mir von ihm nicht bekannt. Johann Kilian gehört natürlich zu der bekannten Augsburger Familie d. N., welche so viele Goldarbeiter, Kupferstecher, Radierer und Zeichner hervorbrachte. Er war als ältester Sohn des Kupferstechers Wolfgang Kilian das. 1623 geb., starb 1697, hatte sich in Rom, Florenz und deutschen Städten aufgehalten und arbeitete in grossen »Kirchenornaten«, zu denen er, wie Stetten (l. c. I. pag. 470) sagt, die Modelle selbst bossierte. Der reiche Kaufmann Christoph von Rad war auch Rathsherr und Besitzer einer schönen Gemäldesammlung (ibid. I. pag. 364), Rad und Hösslin besorgten auch 1728 die Vergoldungen an dem Hochaltar der Stiftskirche in Klosterneuburg (Kostersitz, Klosterneuburg, pag. 58 n.). Joh. Christoph Murbeck war des äusseren Rathes und 1701 Besitzer der Häuser alt 600, 601 im Schlossergässchen. Jordan, Schatz etc. pag. 89; Schimmer Häus. Chr. pag. 113, 351. — Rad und Hösslin erhalten auf ihr Ansuchen das Decret als Hofjuweliere, 24. März 1713, da sie Kaiser Leopold und Joseph bereits billig bedient hätten, auch bei Krönungen und andern Festen die Credenzen und Silberwaren besorgten. (Prot. des Obersthofmeisteramtes, 1713, Fol. 503 b.)

Und nun wird es nothwendig, dass wir dem letzten der im obigen Actenstücke genannten Künstler, dem Bildhauer Paul Strudel, Aufmerksamkeit schenken, einerseits einem der merkwürdigsten Meister jener Zeit, anderseits schon desshalb wichtig, weil er in den folgenden Begebenheiten bei dem Werk des Monumentes als stiller Gegner Fischer's erscheint, weil ferner dieser Antagonismus tiefer liegt, denn Strudel war der Partisane Burnacini's und in seinen Kunstprincipien Fischer entgegengesetzt, wie sich gerade hier erweisen sollte. Es ist aber nicht möglich, Paul in der Untersuchung von seinen Brüdern Peter und Dominik zu trennen, aus welchem Grunde ich hier von den Strudel im allgemeinen zu handeln gezwungen bin.

Tirol ist das merkwürdige Territorium, welches seit Jahrhunderten Überfluss an urwüchsigen Talenten besass, meist Autodidakten, die oft als schnitzelnde Hirtenbuben auf einsamen

Almen ihre Künstlerthätigkeit begannen. Es ist, seit Jahrhunderten, zwar nicht ein Künstler ersten Ranges aus diesem geschickten und zu allem gewitzten Alpenvölklein hervorgegangen, dafür aber eine so überraschend grosse Menge tüchtiger Leute von Fleiss und Begabung, dass die dem Lande eigenthümliche Erscheinung in der That kunsthistorische Beachtung verdient. In der Epoche, von der wir handeln, gieng der Zug der meisten eingeborenen Tiroler Maler und Bildhauer natürlich nach dem Süden, wo die Schulen von Venedig, Verona etc. sie besonders anlockten.

In der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. lebte zu Cles auf dem Nonsberg im südlichen Tirol der Bildhauer Jacob[201]) Strudl, dem seine Gattin Maria im Jahre 1648 einen Sohn namens Paul gebar.[202]) Im Jahre 1642 verzeichnet am 28. Mai das dortige Pfarrbuch bereits die Taufe eines älteren Sohnes Peter. Letzterer kann jedoch nicht der spätere, bekannte Maler sein, denn dessen Alter gibt das Todtenprotokoll des Wiener Stadtarchives 1714 mit vierundfünfzig Jahren an, wonach er 1660 in Cles geboren wurde, was auch verschiedenen Autoren[203]) bekannt ist. Wenn nun im Cleser Taufbuche 1690 ein Petrus Strudl als Taufpathe vorkommt, so ist das nicht wohl, wie Lützow[204]) meint, der 1642 geborene, welcher wahrscheinlich ein frühverstorbenes Kind war, nach dessen Namen ein späteres nachgetauft wurde, wie bei Katholiken üblich, sondern jener Peter von 1690 ist unser Maler, der später in seiner Heimat sich wieder aufgehalten haben und jemandem zu Gevatter gestanden sein dürfte.

Des dritten Bruders Dominik Geburtsjahr ist unbekannt, doch war auch er älter als Peter. Peter wurde von seinem Vater in der Sculptur unterrichtet, begab sich aber schon in jungen Jahren nach Venedig, wo er, sowie manche andere Österreicher der damaligen Zeit, bei dem in München gebornen Karl Loth, der sich dort Carlo Lotto nannte, in die Schule gieng.[205])

Einige Schriftsteller behaupten, Peter habe sich, bevor er nach Wien kam, an dem Hofe des kunstsinnigen Kurfürsten von Pfalz und Pfalzgrafen bei Rhein, Johann Wilhelm, des späteren Schwagers des Kaisers, in Düsseldorf aufgehalten, und es ist damit zusammenzuhalten, dass das Eccehomo-Bild der

Münchener Pinakothek[206]) aus Düsseldorf stammt, ferner, dass sich an letzterem Orte in der Galerie zwei von ihm gemalte Kinder-Bacchanale[207]) befanden, welche sehr gerühmt werden.

Schlager[208]) sagt, dass der kaiserliche Hof- und Kammermaler Strudel 1691 für ein Gemälde, welches »ihro Churfürstl. Durchlaucht von Heidelberg verehrt worden«, 900 Gulden erhält.[209]) Vielleicht war es eines der Obengenannten. Wir haben ferner bereits vernommen, dass das Obersthofmeisteramt von Strudel berichtet, er nenne sich einen Cameriere des Kurfürsten, welchen Titel er wohl für die übersendeten Arbeiten empfangen haben mag — einen Aufenthalt in Düsseldorf beweist jedoch all das noch nicht. Schlager's Angabe, der Kaiser habe den Hofmaler seines Schwagers in Düsseldorf 1682 nach Wien berufen, entbehrt somit des Beweises; Verbindungen Strudel's mit der dortigen Gemäldesammlung scheinen vielmehr erst eingetreten zu sein, als er schon am kaiserlichen Hof thätig war, jedoch kein Dienstesverhältnis. In seinem mit kais. Decret vom 20. März 1701 (Adelsarchiv des k. k. Ministeriums des Innern) ertheilten Freiherrn-Diplom heisst es, dass ihn der Pfalzgraf bei Rhein »in numerum Camerariorum suorum aurea clave decoratorum« aufgenommen habe. Der bairische Besitz von Strudel' schen Bildern ist nach Lützow noch folgender: Kleopatra, Martertod des heil. Laurentius, Badende Diana, Kindermord in der Schleissheimer Galerie[210]), Geburt Christi, aus Düsseldorf stammend, jetzt in Augsburg, Christus am Kreuz, aus Zweibrücken stammend, in der Kirche zu Innernzell, Junger Satyr, den ein Knabe und ein Zephyr fesseln, Spielende Knaben mit einem Papagei (Pendants) und Hagar in der Wüste — die drei letzten im Musikconservatorium zu München. Ist es jene Hagar, die ehedem in Salzdahlum war?[211])

Am 1. Januar 1689 wurde Peter als Hof- und Kammermaler mit 3000 fl. Gehalt in Wien angestellt. Er erhielt mit Anfertigung von Bildnissen des Hofes und vornehmer Persönlichkeiten, wie gesagt wird, viel Beschäftigung, wir müssen indess bemerken, dass uns kein einziges Werk — oder auch bloss die Nachricht von einem solchen bekannt geworden — welches ihn als Porträtisten erweisen würde. Nur in Leopoldskron bei Salzburg soll sein Selbstporträt gewesen sein, wonach

die bei Lützow gelieferte Abbildung. Dagegen sehen wir noch manche Probe seines Schaffens als Maler von Altarbildern, Mythologischem und Decorativem.[212])

Im Jahre 1690 kaufte Strudel die dem ehemaligen kaiserl. Hatschieren-Rittmeister Romanus Bernhard Tschagon gehörige Realität in der Alservorstadt, welche heute noch den Namen Strudelhof führt.[213]) Fragen wir, woher der Künstler die bedeutenden Mittel zu solcher Erwerbung genommen habe, da seine ausgebreitete Beschäftigung als Maler erst in die spätere Zeit fällt, so gaben uns die neuaufgefundenen urkundlichen Nachrichten bei Lützow darüber ebenso interessante als überraschende Aufschlüsse. Sie zeigen, dass Strudel der richtige Prakticus, Geschäftsmacher und Hans in allen Gassen war, wie es den echten Tiroler seit jeher charakterisiert. Nicht mit dem Pinsel hatte er anfangs nach Reichthümern gestrebt, sondern auf eine für einen Künstler gar seltsame Art. Er war mit gegen den Erbfeind gezogen, hatte so gute Dienste gethan, dass ihm in Ofen zur Belohnung Grundstücke geschenkt wurden, die er noch 1701 besass, wo sie ihm streitig gemacht wurden.[214])

Noch 1698 machte das Hofbauamt Proben mit einer von ihm erfundenen »Wassermaschine« (nicht »Wäschermaschine«, wie Schlager sagt!), wobei er eine Anzahl Schiffe vereinigte zu einer: »Fortezza sul Danubio pro prevalescere contro il Turco.«[215])

Endlich gerieth der speculative Mann auf den Gedanken, in Pesth und Ofen eine Papierfabrik, dann ein Appalto für Brantwein zu gründen, und als dies verweigert worden, bittet er, der Kaiser möchte ihm statt dessen seiner »zu erhalten habenden grossen Familie« halber zu dem schon verliehenen Titel eines Kammermalers ein Jahres-Adjutum oder eine ordentliche Bestellung geben. Dass dies geschah, haben wir schon vermerkt; Strudel hatte für jene 3000 fl. acht Monate im kaiserlichen Dienst zu schaffen, vier blieben ihm freigegeben.[216])

Von Werken Strudel's für den Hof, welche auf diese Weise entstanden, werden namhaft gemacht: Cabinete und Bilder für die Hochzeitsfeier Joseph's 1698 (3622 fl.); 1703 und 1710 für Arbeiten in der schon genannten Josephikapelle in der Burg, worunter auch Vergolderarbeit 1465 fl.[217])

Bei den Hofämtern war der rührige Mann gut angeschrieben, wie denn gesagt wird, er sei: »gar ein feiner Mensch, der sich umb Euer Kais. Maj. seiner stattlichen Kunst und Capacitet nach alleweil mehr und mehr meritirt machen wirdt.«

Dass auch der Kaiser ihm gnädig gesinnt war, wenn die Majestät auch, wie wir gehört haben, sein gieriges Drängen nach der Truchsesswürde nicht ganz in der Ordnung gefunden zu haben scheint, das geht am besten aus dem Umstande hervor, dass die von ihm gegründete Privatschule für Maler zu einer kaiserlichen Akademie erhoben und er selbst zu deren Vorstand gemacht wurde, wie es in seinem Freiherrndiplome lautet: »quod te . . . . ob coram artis peritiam (in qua nec celeberrimo Appelli quidquam concedas) Academiae nostrae praefectum constituerimus.« Übrigens hat Lützow gezeigt, dass dabei nicht viel mehr als die Ehre gegeben war und von Gehalten, Dotationen, sowie vorgeschriebenen festen Lehrordnungen noch nicht die Rede war.

Erst unter Joseph I. genoss er einen Jahresgehalt von tausend Gulden, die Anstalt selbst hatte noch unter Karl VI. keine Dotation, nur dass er die Unkosten für die Schule »mehr vor eine gnad alss debitum« erhielt. Die unentschiedene Frage, ob der Sitz dieser Anstalt im Strudelhof oder in dem mit kais. Erlass vom 19. Februar 1707 im Satler'schen Hause beim Stock im Eisen angewiesenen Local gewesen sei, hat Lützow[218]) behandelt, auf dessen Darstellung wir für alle näheren Umstände hier hinweisen, da uns der Gegenstand sehr wenig berührt. Es ist gewiss merkwürdig, dass, soweit unsere Kenntnis reicht, im ganzen Leben und Wirken beider Fischer die Akademie gar keine Rolle spielt, wie sich denn fast alle grossen Meister der Wiener Barockzeit um das Institut blutwenig gekümmert haben oder, wie Gran, es höchst despectierlich behandelten. Seine Bedeutung wächst erst in der Theresianischen und Josephinischen Zeit, — mit dem Niedergang der grossen, freien Kunstübung, an deren Stelle immer mehr die bureaukratisch-paragraphenmässige Dressur tritt. Von dergleichen war übrigens bei der Strudel'schen Anstalt wohl noch keine Rede; sie ist eine private, freie Meisterschule gewesen trotz des kaiserlichen Schutzes; aber eben dieser private Charakter verursachte, dass die gleich-

zeitigen bedeutenden Maler, ein Rottmayr, Gran etc., sich von ihr fernhielten, denn sie hätten sich sonst dem Collegen Strudel untergeordnet.[219])

Auch die aesthetische und kunsthistorische Würdigung des Meisters liegt uns hier ferner. Mannlich, Nagler, Lützow, Tischbein haben einiges Gutes über ihn gesagt, im ganzen jedoch, wie ich glaube, ihn eher unterschätzt. Von dem Studium des Rubens ist wenig an seinen Werken zu spüren, was gegen Nagler gesagt werden muss; Lützow irrt aber ebensosehr, wenn er auch nichts Italienisches an ihm finden will. Der Einfluss seines Lehrers Lotto schlägt überall kräftigst vor, doch bleibt dabei Strudel selbständig genug, namentlich in seiner grossen Compositionsweise und höchst freien Erfindung. Er ist einer unserer besten Meister in jener Epoche. Auf seine Thätigkeit als Bildhauer kommen wir noch zu sprechen. Ein Porträt Strudels nach einer Zeichnung in der k. k. Fideicommiss- und Familien-Bibliothek reproduciert Lützow pag. 4, ferner eine der Supraporten des Belvederes pag. 10. Einen heil. Franciscus de Paula hat C. Mogalli gestochen, Pluto und Proserpine in Schwarzkunst P. Mayer 1796, gr. f°.

Peter oder — Pietro Strudel Freiherr von Strudendorf, — denn man nannte ihn den wällischen Maler und er selbst bediente sich stets in seinen Schriftstücken der italienischen Sprache, — starb nach dem Wiener Diarium am 4. October 1714 im Strudelhof am Schlagflusse. Von seinen Kindern ist nur ein Johann Wilhelm Baron Strudel bekannt, dessen Gewähr an liegenden Gründen im Schottenpoint im Grundbuch des Stiftes Schotten[220]) angeschrieben ist. Er starb schon am 10. Februar 1720 im Alter von zwanzig Jahren.[221]) Schlager theilt mit, dass die Erben Peters 750 fl. Rückstände bei Hof zu fordern hatten, wofür Banco-del-giro-Anweisungen gegeben wurden und der Besoldungsrest bis Ende Sept. 1711 dem uns schon bekannten Heinrich Rauchmüller als Pupillen-Gerhaber 1715 ausgefolgt.

Von den Brüdern Paul und Dominik wird allgemein angenommen, dass sie um 1680 nach Wien gekommen sein mögen, was so ziemlich zutreffen dürfte. Seinem Bruder Peter half er bei dem Unterricht in der Akademie, wie das Schmutzer'sche

Mnscr. sagt. (Lützow, pag. 10.) Die erste Arbeit, bei welcher wir Paul antreffen, ist diejenige an der Pestsäule, worauf wir noch eingehend zurückkommen, denn durch diese Sache kommen die Strudel eben mit Fischer in Berührung. Später aber, seit 1696, rückt ein anderer, sehr bedeutender Auftrag in den Vordergrund, dessen Erledigung über die Lebzeiten Pauls hinausliegt. Es wurde befohlen, eine Reihe lebensgrosser Statuen der Habsburgischen Fürsten aus Marmor anfertigen zu lassen, »Das Erzhaus von Österreich lebensgross in weissem Tyroler Marmel,« welchen Auftrag Paul erhielt, mit einem jährlichen Bezug von 3000 fl. für die Dauer der Arbeit. Als er starb, standen fünfzehn, aber nicht alle, vollendet.[222]) Als Aufstellungsplatz dieser stattlichen Figurenreihe war das sog. Paradiesgartel bestimmt, welches seit dem XVI. Jahrhundert sich an dem Platze befand, wohin später Fischer's Winterreitschule und dann das alte Burgtheater zu stehen kam. Dies geht aus einer Zuschrift der Hofkammer an das Obersthofmeisteramt vom 28. April 1710 hervor, worin man ersucht, die vier von Paul Strudel sel. hinterlassenen Statuen zu den schon »in dem Kays. Paradeys-Gärtel« aufgestellten zu bringen. Später hatten sie wechselnde Schicksale. Als die Hofbibliothek fertig geworden war und es eben auch an den Abbruch jenes Gartens gieng, kamen jene sechzehn davon in den grossen Saal, wo sie sich noch befinden;[223]) die übrigen schmückten noch 1800 den Erdgeschosssaal im oberen Belvedere, sind also aus einem unbekannten Orte, den sie seit der Auflassung des Gartens bei der Burg innegehabt hatten,[224]) erst nach dem Tode des Prinzen Eugen, als das Belvedere in kaiserliches Eigen übergieng, dorthin gelangt.[225]) Dort aber ersah sie der gute Schlosshauptmann von Laxenburg, der romantische, in der Wahl seiner Mittel so wenig verlegene und um die Sprache der Jahrhunderte so unbekümmerte Riedl von Leuenstern, als er die famose Franzensburg dortselbst zusammenstoppelte, und da Paul Strudels hyperbarocke Fürstenbilder Harnische tragen, so schienen sie ihm unvergleichlich passend für Decoration einer »Ritterburg aus der grauen Vorzeit«, wie man anno 1820 zu sagen pflegte. Sie wurden daher in den sogenannten Habsburgersaal, eine Architektur, die nur mit einer Hutschachtel verglichen werden kann, im Kreis aufgestellt, und da noch

Maria Theresia fehlte, die Strudel natürlich nicht gemeisselt hatte, so strich der geniale Riedl die schöne Bleifigur der Kaiserin von Franz X. Messerschmidt, die er sammt Franz I. ebenfalls im Belvedere entdeckt hatte, weiss an und schloss damit den Reigen.[226])

Etwas Gutes ist Schlager (Donner, pag. 44) passiert, wo er von der Verschlechterung der Wiener Plastik um 1730 redet. Er sagt: »Selbst den späteren Figuren des Erzhauses im Habsburgersaale zu Lachsenburg ist nach dem Tode Strudel's ein Rückschritt aufgedrückt.« Schlager hält sie nämlich für Werke eines viel späteren Künstlers, mit dem wir seines Ortes noch zu thun haben werden, des Antonio Corradini, wobei er Mosel folgt, der schon einen Theil derjenigen in der Hofbibliothek dem um 1730—1740 thätigen Künstler zuschreibt. Letzteres ist wohl glaublich, da auch nach Peter's Tode, der die Arbeit fortsetzte, nicht alle fertig waren. Aber jene in Laxenburg sind so schwulstig barock, so theatralisch und manieriert, dass Corradini, dessen Arbeiten ein ganz abweichendes Gepräge haben, unmöglich als ihr Urheber anzusehen sein kann. Dazu kommt noch, dass Schlager selbst von denselben fünfzehn von Paul vollendeten Statuen weiter oben meldet, sie ständen heute in Laxenburg!

Im Jahre 1698 hat der Meister eine Gebühr von 4300 fl., betreffend den Arbeitstermin vom 1. Dec. 1696 bis 6. Mai 1697. Bis zu seinem Tode wurden ihm jährlich von den 3000 2500 fl. erfolgt, die 500 blieben im Rest und kamen dann an die Witwe und den unmündigen Sohn Leopold, ausserdem bekam erstere 500 fl. als Pension bis zu ihrer etwaigen Wiederverheiratung. Dass diese eintrat, finde ich in Folgendem: Am 16. Dec. 1713 berichtet das Obersthofmeisteramt an den Kaiser, dass der bei dem verstorbenen Hof- und Kammerstatuar Strudel durch einige Jahre als Werkmeister in Verwendung gestandene Bildhauer Steffano Reali bittet, als wirklicher Hof- und Kammerstatuar angenommen zu werden. Das Amt schlägt jedoch den schon in Spanien am Hofe Karl's bedienstet gewesenen Architekten und Hofbildhauer Konrad Rudolph vor, der mit dem Hofstaat der Kaiserin zurückgekommen sei und dort seit 1. Nov. 1707 jährlich 2400 fl. bezogen habe. Seine Leistungen wären der Majestät bekannt; er solle aber nur, gleich Strudel, 1500 fl.

bekommen. Mit Resolution vom Januar 1714 wird nun im Sinne dieses Vorschlages Rudolph angestellt.[221]) Was es mit Reali aber für eine Bewandtnis habe, erfahren wir aus einer anderen Verhandlung. Am 12. Mai 1710 bereits meldet dasselbe Hofamt dem Kaiser, dass das Hofbauamt die von Paul Strudel hinterlassenen vier Statuen abholen lassen werde. Der Vormund des Sohnes[228]) habe mit demjenigen Werkmeister (hier wird Reali nicht genannt), welcher an den schon fertigen Figuren meistentheils mitgearbeitet hatte »und nun die Witwe heiratete« (nach Schlager 1711), auch in der Bildhauerkunst wohlerfahren ist, wegen Ausmachung der angefangenen Arbeit contrahiert. Die Werkhütten und den Wohnungsort habe Strudel sel. vom Hofcontrolor in Jahreszins genommen und denselben von seiner Besoldung per 3000 fl. gezahlt. In diesem Verhältnisse bleibe nun die Witwe und ihr neuer Gatte, weil momentan eine Aufkündigung nicht möglich sei. Die Räumlichkeiten würden ihnen also bis Michaelis gelassen, wenn anders der Kammermaler Peter Strudel sich vorher mit dem Hofcontrolor wegen des Zinses verstanden haben werde.[229]) Was Peter hier mitzusprechen hatte, wird uns alsbald klar werden. Bezüglich der Werkhütten aber stosse ich noch auf einen Act desselben Amtes vom 30. October 1702, wo es heisst, dass der Statuarius Paul Strudel Auftrag erhielt, das bei dem kais. Binderstadl gelegene Häusl bis Georgi 1703 nach Entrichtung des »glichenen« Zinses zu räumen. Er habe durch Aufrichtung von Hütten, welche ohne Wissen des Amtes geschah, den Platz sehr verengt. Sollte er indes wegen der zu verfertigenden Statuen einen absonderlichen Ort nöthig haben oder sich sonst quartierfähig erachten, so möge er sich gebürend melden.[230]) Nach Paul's Tode befahl Kaiser Joseph am 1. Jan. 1709 seinem Bruder Peter, die Arbeit an den Statuen »zu prosequirn«. Dazu erhielt er jährlich 2500 fl., den Zinsbeitrag für das Atelier mit 500 fl., also 3000, zu seinem Gehalt als Maler, welcher ebensoviel betrug. Schlager macht dazu mit Recht die Bemerkung, dass ein solches Einkommen damals jenes eines geheimen Rathes um 3500, das des Statthalters der n.-ö. Regierung um 3000 überstieg; in jenen geldarmen Zeiten gewiss auch ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliebe der Habsburger!

Es frägt sich nun aber, wann ist Paul gestorben? Alle älteren Autoren sagen 1707; erst Lützow hat das richtige Datum 20. November 1708. Auch folgendes, neumitzutheilendes Actenstück beweist, dass Paul 1708 noch lebte. Am 23. Februar berichtet nämlich das Obersthofmeisteramt, dass der kaiserl. Ingenieur und Hof- und Kammerstatuarius Paul Strudel in diesen Stellungen bestätigt zu werden bittet. Ferner sollen ihm, wie er mit der Hofkammer tractiert habe, für die zu verfertigenden Statuen die 3000 fl. auch vom Obersthofmeisteramte ordiniert werden, sie wären zu entrichten, wenn sein Bruder, der Kammermaler, gezahlt wird. Folgt die kaiserliche Bewilligung.[231]) 1708 werden dem Peter aber schon die Mietgelder[232]) für die Zeit vom 1. Jänner bis Ende September ausgefolgt, dann 1709 bis December.[233]) Diese Auszahlungen laufen bis zu 1714, Peter's Tode, fort. 1710 muss die Witwe Paul's noch gemahnt werden, die Wohnung zu räumen, ausserdem ist sie verpflichtet, die vier von ihrem Mann unfertig gelassenen Figuren »lustriren« zu lassen. Der Bericht an die Hofkammer vom 6. October 1712 sagt dann, dass wieder fünf Figuren »bis auf das Pollieren fertig« und besser seien, besonders in der Stellung, als jene Pauls. Zwei befinden sich in Arbeit. In Wien, sowie in dem von Strudel in Tirol entdeckten Marmorbruch seien neun Bildhauer und über zehn andere Arbeiter in Thätigkeit.[234])

Über die Marmorbrüche gibt uns das Gesuch Nachricht, welches Paul und Dominik 1706 an den Kaiser wegen Erhebung in den Freiherrnstand, ihrem Bruder gleich, richten.[235]) Es enthält auch sonst Wichtiges. Beide Brüder klagen, dass Peter das »alleinig gethane anlangen« um die Standeserhöhung gemacht habe, die anderen seien aber »nit weniger als Er«. Paul diene dem Kaiserhaus seit zweiundzwanzig Jahren (also seit 1684) und habe herrliche Werke geschaffen, so die Säule auf dem Graben, »so ich erfunden Vndt gemacht,« den Altar in der kais. Kapelle und die Kaiserbilder, darunter Joseph, den er »in praesentie abcopyrt«, Karl III. von Spanien und Leopold; den Marmor entdeckte er zu Schlanders über Greffen im Thale Fraz, weissen und rothen aber in Lambach am Ebensee. Beim Krieg in Welschland habe er in einer Mine bei Mori allerlei Kriegssachen versteckt, ebenso wusste er im Nonsberg vierzig Stück Geschütze,

womit dann die Conjunction der Baiern mit den Franzosen abgehindert worden, so dass beide Armeen retirieren mussten. Dominik habe zu Schemnitz in Ungarn ein Gebäu aufgerichtet, um die dortigen Schachte zu entwässern. So seien ihre Meriten also nicht geringer als die Peters, »der die expedition, ohne Vnser Vorwissen, auss lautter eytlen ruhm procurirt.« Er hätte den älteren Brüdern nicht vorgezogen werden können, die nun den Schaden haben, die Kosten abermals zahlen zu müssen, denn so wäre es in einem gegangen. Am Schlusse beziehen sie sich auf das Rüxner'sche Turnierbuch zum Beweis des alten Adels. Sie erhielten das Praedicat der Freiherrn Strudel von Vochburg, welches ihnen »ob insignem et statuariae et mathematicae et architecturae peritiem famosis, Praxiteli, Phidiae ac Archimedi non absimiles« den 10. Mai 1707 verliehen wurde. Für seine Maschinen in den ungarischen Bergwerken hatte Dominik schon 1703 einen Abschlag von 20.000 von den accordierten 80.000 fl. erhalten.[236]) Schlager hält dafür, er sei in Ungarn gestorben.

Noch erübrigt uns von dem Altar zu sprechen, dessen Anfertigung Paul ebenfalls unter seine Verdienste rechnete. Er sagt: »Dass in Ihro Kay. Mayt. Capellen Verfertigte Altar,« nichts weiter. Als Kaiser Leopold 1703 in der Gruft des Erzhauses bei den Kapuzinern auf dem Neuen Markt eine Vergrösserung in Form einer Kapelle anbefahl, liess seine Gemahlin, wie es bei Kurzböck[237]) heisst, »einen Altar nach der römischen Bauart mit sechs Statuen von weissem Marmor hineinsetzen. Der Freyherr Peter von Strudel war der Meister dieser Statuen; unter welchen die Hauptfigur die seligste Jungfrau in ihrem Schmerze am Kreuze sitzend, und den Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf den Knieen haltend, vorstellt.« In dieser Beschreibung ist alles richtig bis auf den Vornamen des Künstlers, der selbstverständlich Paul lauten sollte.[238]) Was weiter mit dem Altare geschah, berichtet uns Böckh.[239]) Jedoch er kennt nicht Strudel, sondern den »berühmten Statuar Bacazzi« als Urheber des Kunstwerkes, welches unter Joseph II. aus der Gruft in die Kirche an seinen jetzigen Platz gestellt worden war. Und übereinstimmend damit bringt Schlager[240]) eine Notiz des Inhaltes, dass dem kais. Steinmetzmeister Johann Bacassi

zu Görz 1712 für den Altar von Marmorstein in der kaiserl. Gruft 2300 fl. angewiesen werden. Ausser Bacassi bekam noch der Steinmetz Foscati 600 fl. für zwei grosse Platten aus Marmor[241]), die von dem kais. Kammerbildhauer Marco Prodi modellierten Messingornamente goss der kaiserl. Stuckgiesser Leopold Holz erst 1714 für 300 fl., jener erhielt 50 fl.[242])

Freddi schreibt dagegen noch 1800 den Altar unserem Strudel zu[243]), Lützow zweifelt an seinem Antheile wegen der Erwähnung Bacassi's. Ich glaube aber, dass sich beides recht gut vereinen lässt. Bacassi, ein Vorfahr des unter Maria Theresia thätigen Architekten Nikolaus da Pacassi, hat offenbar nur den nichtfiguralen Theil des Werkes besorgt, wofür er erst 1712 eine Summe erhält, welche ja, den Preisen zufolge, die wir für Strudel's Arbeiten gewohnt sind, zu sechs Figuren von seiner Hand in keinem Verhältnisse stände. Die Bezeichnung Pacassi's als Steinmetz spricht ebenfalls für eine solche Erklärung.[244])

Von Paul Strudel werden noch einige kleinere Arbeiten namhaft gemacht, die sich in Tirol befinden; im Dom zu Trient die Marmorfiguren der heil. Veronika, Magdalena, Franciscus Ass. und eines Bischofs[245]); ferner zu Innsbruck das hübsche Marmorrelief einer Madonna an der Façade des gräfl. Corettischen Hauses.[246]) Ob diese Schöpfungen in seine Jugendzeit fallen, oder ob sie ihre Entstehung bei seinen späteren Reisen nach Tirol fanden, weiss ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls in Wien aber entstanden jene fünf aufs effectvollste gemeisselten Büsten König Karl's II. von Spanien, seines Verwandten Kaiser Leopold I., dessen dritter Gemahlin Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg, sowie der Prinzen Joseph und Karl, im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Ilg u. Boeheim, Führer durch die kunstgewerbliche Sammlung, 1891, pag. 213 ff.) Über ihre Provenienz vermag ich leider trotz jahrelangem Forschen nichts beizubringen, als dass sie nach den Acten der kaiserl. Sammlungen früher in dem Museum der Augustiner waren und nach dessen Auflösung erst im laufenden Jahrhundert erworben wurden.

So erscheinen denn die Strudel als hervorragende Persönlichkeiten nach allen Seiten, in kaiserlicher Gunst, von der

Bureaukratie geschätzt und gefördert, mit Aufträgen und Ehren überhäuft. Dass ein Paul mit einer Natur wie Burnacini aus Klugheitsgründen lieber sympathisierte als haderte, werden wir begreiflich finden, ebenso aber, dass er auch gegen diesen Strebensverwandten ungeniert sein Interesse hervorzukehren wusste, wo es der Vortheil erheischte. So werden wir gewahren, dass die beiden bei dem Werk an der Grabensäule Fischer gegenüberstehen, was jedoch nicht hindert, dass Strudel dem Kaiser ins Gesicht sagte, er habe das ganze Monument »erfunden und gemacht«, als ob denn Burnacini, Rauchmüller und alle anderen niemals gelebt hätten! Mehr noch als Ziele und Charakter aber vereinigten Burnacini und Paul ihre künstlerischen Gesinnungen, ihre extravagantesten Capriccios der Barocke, und gleichmässig contrastirt dagegen Fischer mit seinem grossen, klaren, architektonischen Denken. Dies zu beurtheilen, kehren wir zu den Untersuchungen über den Fortgang der Arbeiten an dem Denkmale zurück.

Hauser charakterisiert die Sachlage sehr treffend. Die folgenden Schriftstücke, sagt er, bezeugen den immer grösseren Einfluss Strudel's auf das Werk und dessen schliessliche Gestaltung; sie zeugen von seinem gewaltigen Selbstgefühl, von den zwischen den italienischen und deutschen Künstlern bestehenden Reibungen, von des Kaisers Vorliebe für erstere, wogegen die deutschen an den Commissionsmitgliedern, ihren Landsleuten, einen stillen Schutz fanden. Von solcher leise beginnender Opposition gegen die allerdings immer unerträglicher sich überhebenden Welschen werden wir alsbald mehrere Spuren entdecken. Zunächst geht das patriotische Streben der Commission darauf hin, die unverschämten Forderungen Strudel's etwas herabzustimmen.

Da stossen wir auf eine Rechnung vom 6. Juni 1692, dat. Wien, in welcher er klagt, dass er sechs Italiener in Accord auf sechs Monate gehabt habe, ohne dass sie zur Arbeit gelangt wären, wobei er sie doch bezahlen müsste. Endlich nahm er sie nach Salzburg mit. Ausser den Kosten für diese Leute habe er einen Bildhauer in Augsburg »a comodare il modello della SSma Trinità«; für das Bild des Kaisers, mehrere Engel, noch ein Kaiserbild von Holz u. A., was man bei Hauser im

Detail findet, rechnet er 11.396 fl. Es geht aus dem Document hervor, dass die Figur Leopold's und des mit ihr verbundenen Engels, jene der stürzenden Pest, ferner der Engel mit der Krone von Strudel geschaffen wurde, ausserdem ergibt sich, dass die an den drei Postamentvorsprüngen vorgelegten Voluten, worauf cartouchenhaltende Engel, wie Hauser bei der Restauration auch aus technischen Gründen evident wurde, nicht im früheren Plane lagen, sondern als echt barocke Zuthat gleichfalls erst von Strudel herrühren. Siehe bei Hauser Fig. I.

Die Rechnung wurde 8. Dec. 1692 über bezahlte 1196 fl. mit 10.200 fl. liquidiert. Als Inspectoren erscheinen dabei der Zeugslieutenant Wolfgang Wilhelm Präuner (Prainer, Preuner),[247]) Burnacini und Giovanni Pietro Tencalla. Ersterer ist ein Vorfahr (Vater?) des reichen Hof- und Kammerjuweliers Johann Kaspar, welcher seit 1714 am Anfang der Währingerstrasse das schöne Preuner'sche Landhaus errichtete, das von Sal. Kleiner[248]) im Stich dargestellt wurde, die spätere Gewehrfabrik, welche 1885 demoliert wurde. Seine Bedeutung für die österreichische Kunstgeschichte als ersten Lehrer Georg Raphael Donner's habe ich a. a. O. gewürdigt.[249]) Giov. Pietro Tencala, einen Verwandten des Frescomalers Carpoforo d. N.; habe ich in dem bereits citierten Artikel über den letzteren erörtert. Burnacini tritt hier in der Geschichte des Monumentes das erstemal auf, und zwar bloss als Inspector. Hauser bemerkt, er komme nie anders in den Acten vor, da man ihn sonst doch stets als Architekten der Säule bezeichne, eine Behauptung, die ich nicht begreife, da Hauser sechs Seiten später selbst den Act publiciert, worin es heisst, dass nach dem Zurücktreten Fischer's, worauf wir noch zu sprechen kommen, dem Kaiser die Invention der Wolkenpyramide von dero Ingenieur und Truchsess Burnacini »vor anderer allergnädigst wolgefallen«. Somit ist Strudel's Rühmen von seiner Erfindung starke Prahlerei. Hätten wir übrigens dieses sichere urkundliche Zeugnis für Burnacini auch nicht, so bewiese es schon seine allgemeine superiore Stellung, ferner aber die Thatsache, dass trotz seiner blossen Inspectionsthätigkeit dabei sich dennoch schon seit den ältesten Autoren die Ansicht unausrottbar eingenistet, dass sein Geist, seine Richtung die Thätigkeit Strudel's beherrschte, der in Wahrheit ja

auch der ins Plastische übersetzte Burnacini mit allen seinen Producten gewesen ist. Was hinter den Coulissen vorgieng, erblicken wir auf diesem kahlen Theater der Rechnungen und Quittungen ja nicht!

Weiters haben wir ein Gutachten über Strudel's verschiedene Forderungen, welches ihm möglichst zuleibe geht. Seine wellschen Gesellen könnte man entbehren, da der Steinmetz Andreas Götzinger in Salzburg die Blöcke schon behaue. Kracker und die andern Deutschen fertigten ihre Engel »um und um sauber«, Strudel's Figuren seien bloss »auf der Hervorderseit« fleissiger gearbeitet, seine Forderungen aber trotzdem grössere. Für die Putti am Geländer bekämen jene à 50 fl., er verlange für deren zwei 150 fl. Sein Engel bei der Figur des Kaisers sei gar nicht besser als jener des Kracker, des Hinzuflickens an dem Postamente wäre kein Aufhören. Und so geht es fort, wogegen wieder Strudel stets über Verhinderung an der Arbeit, Geldmangel, eigene Kosten und Schaden an den Kaiser und an die Commission lamentiert.

Wichtiger ist seine Eingabe vom 22. September 1693, weil sie uns Strudel's Verhalten gegen Fischer, der damals unter den übrigen deutschen Bildhauern mitarbeitete, deutlich enthüllt. Nachdem er abermals von seinen Reisen nach Salzburg und Augsburg geredet, ohne die er dreimal soviel verdient hätte, fährt er fort:

»5. Betreffend des Kaisers Bildtnuss von Marmelstein haben Ihro Maj. eines den Fischer und eines mir anbefohlen, und von jedem eines davon gemacht, so hat sich der Fischer nicht ferner getraut zu solcher Arbeit, also hat mir Ihro Maj. anbefehlen lassen, solches zu machen, welches durch Verständige zu sehen ist.«

Es ist natürlich schwer, Strudel hiebei der unverschämten Lüge zu zeihen, da nichts als sein Anwurf gegen Fischer vorliegt. Aber wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Sache für eine kecke Verleumdung halten. Das sich nicht »trauen« will schlecht zu Fischer's sonstigem künstlerischen Wesen passen, die gleichzeitige hohe Auszeichnung, welche ihn, wie sogleich zu erörtern sein wird, als Lehrer des Kronprinzen berief, scheint auch zu dem in seinem Können zaghaft gewor-

denen Zweifler nicht zu stimmen! Übrigens hatte der Kaiser in der That Strudel's Porträt jenem Fischer's vorgezogen, wie die n. ö. Buchhalterei am 22. September 1693 berichtet. Leopold zog ja in allem die Welschen vor, überdies hatte Strudel bei dem Kaiser als Porträt-Bildhauer schon seit Langem sich besonderer Gnade zu erfreuen, wie jene grosse Arbeit der Habsburger-Statuen zeigt. Neben diesem Seitenhieb auf einen Gegner hat Strudel aber gar viel von seinem Ruhm und seinen grossen Geldverlusten zu erzählen, verwirft endlich die Abstreichungen an seiner Rechnung, welche die Commissäre gethan, denen doch die »Information« fehle. Er appelliere an die Inspectoren, welche sie genehmigt hatten — es ist Burnacini darunter! —, denn sie allein verständen seine Leistungen zu beurtheilen. Endlich bewilligt ihm 13. März 1694 der Kaiser 6500 fl. zu den bereits empfangenen 4600 fl. Auch die Goldschmiede Joh. Christ. Murbeck, Octavianus Cassollo und der Gold- und Kupferschmied Joh. Adam Bosch,[250]) welche die metallenen Wappen, die Laternen etc. gemacht hatten, sind in Noth und bitten um Restzahlung von 4000 fl. Cassollo kommt bei Schlager[251]) merkwürdigerweise als Octavian Cochsell vor, welcher noch 1706 von der Dreifaltigkeitssäule eine Praetension per 50 fl. habe. Der Maurer Andrea Simone Carone erhält 1703 noch 125 fl. 45 kr. Er war 1711 Oberzechmeister der Baumeisterinnung, in deren Acten er erscheint. (Freundliche Mittheilung des Herrn Stadtbaumeisters Th. Hoppe, Vorstand der Wiener Baumeister-Genossenschaft.)

Hauser gibt noch den Wortlaut eines Verzeichnisses der Gesammtkosten des Denkmals, welches von Wert ist, weil bei Fuhrmann (l. c.) u. a. a. O.[252]) unrichtige Darstellungen und Angaben vorkommen. Laut dieser Consignation von 1687 an, hat das Riesenwerk 66.645 fl. 28 kr. $3^1/_2$ d. gekostet, wovon auf Strudel, auch nach dem ihm gethanen Abbruch, 16.818 fl. 27 kr., auf Frühwirth et consortibus 4250, auf die Firma Rad in Augsburg 20.500, Pauhoff 663·32, Murbeck[253]) und Cassollo 6550, auf den »Bildhauer Fischer« aber bloss 1075 fl. entfallen. Die Consignation ist übrigens auch nicht vollständig und mochten die Totalkosten sich etwa auf 80.000 fl. belaufen haben.

Fischer hätte an dem Werke sich wohl gegenüber Burnacini und Strudel eine bedeutendere Position zu erringen gewusst, wäre er nicht aus dieser Thätigkeit plötzlich gerissen worden. Schon hatte er sich nämlich mit einem schönen Verbesserungsprojecte dem Schaffen Strudel's entgegengestellt, das auch von dem Kaiser genehmigt worden war. Wir besitzen hierüber in der erwähnten Beschreibung des Baues seit 1687 ein wertvolles Document, dessen Hauptpassus ich wörtlich wiedergeben muss.

Nach der Unterbrechung der Arbeit im Jahre 1683 und nach dem Abgang Rauchmüller's hatte endlich:

»Ihro kais. Maj. durch dero Rath und Protomedicum Herrn Nicolaum Gulielmum Becker's[254]) Freiherrn von Walhorn denen eben von Neuem Ao. 1687 verordneten Herrn Commissarien, als Herrn Maximilian Servatio von Gatterburg, N. Ö. Rgtsrath, und Herrn Gotthard Carl von Carlshofen, n. ö. Landesrechts Beisitzern, und Vicedomen mündlich allergnädigst befehlen lassen, dass dieses fortsetzende Ehrenwerk so viel annoch die bereits mit grossen Unkosten verfasste Postamente und andere Marmorsteinene Stück der Architektur noch immer zulassen werde, aufs allerkünstlichste, beständigste und zierlichste verfertiget werden solle. Nun waren damals die von dem Rauchmüller angegebenen zwei marmorsteinern Postamenter und deren Fussplatten (zusammen auf 22 Schuche hoch) sambt einem runden Geländer bereits von dem bürgerlichen Steinmetzmeister David Köller und nach dessen Hinscheiden von seinem Successore Veith Steinbekh, auch Hof Steinmezen, nicht weniger von dem Rauchmüller drei lebensgrosse Engel, an ein End Verfertiger vorhanden, umb willen aber das übrige noch nicht angefangen. Als haben Ihre kay. May. auf allerunterthänigsten Vorschlag des Herrn Hanns Bernharden Fischers, Ingieniers, ferners allergnädigst Ihme gefallen lassen, dass

1. die vermeinte Kraksteine, auf welchen die neun Chör der Engel rings herumb hätten stehen sollen, von denen Postamenten hinweggehauen und dafür unten und oben Bassi-Rilievi ausgearbeitet;

2. die Engeln anderstwohin postirt auch weillen

3. die Säulen bereits auf denen Dörffern fasst zu gemein werden wollen, etwas andres ungemeines dafür inventirt, worauf

4. die Bildnuss der allerheiligsten Dreifaltigkeit nicht wie vorhin in dem hölzern Modell exprimirt mit dem Crucifix in der Schoss Gott des Vaters: sondern die anderte Person gleichfalls mit besonders glorificirtem Leib an der rechten Hand Gottes des Vaters und der heil. Geist in der Mitte oberhalb beider ersten hochheiligsten Personen schweben zu ruhen hatten.

5. Und willen durch Abnehmung besagter Kracksteine die Triangularfigur beider Postamenter desto mehr ins Gesicht kommen thette: daher selbige mit dem hervor vermeinten einzigen Eck oder Pfeiler zuruckh umgekehrt, hingegen das breiter Theil mit zwei Ecken hervor gestellet: auch

6. nicht mehr ein rundes, sondern in Conformitet der Postamenter ein dreieckigtes Gländer und darauf sechs Kindl mit brennenden Sternen verschaffen und dieses Alles

7. mit eisernen Ketten geschlossen werden solle.

Zu gehorsamsten Vollzug dessen hat man alsobald die Kraksteine hinweggehauen, auch die Bassi Rilievi durch Herrn Fischer, wie de facto zu sehen, modelliren und aus dem Groben ausschlagen lassen. Nachdem aber dieser in kurzer Zeit darauf Ihr. May. dem Römisch. König die Architecturam civilem reissen zu lehren benannt wurde; als hat Johann Bendl, Mahler und Bildhauer alhier, davon die sechs untern Historien, die sechs obern Bassi Rilievi oder Emblemate aber der Johann Frühwurth des Aeusseren Raths auch Hof Bildthauer samt denen auf das Gländer gehörigen stehenden sechs Kindeln, ingleichen den mit dem Herzog-Hüttel stehend und jenen mit der Fackel hervor sitzend, der Adam Kracker auch hiesiger Bildhauer den hervorn mit der Lanzen stehend und jenen mit dem Rgtsstaab zurücksitzend, ingleichen der Matth. Gunst den mit umgegürteten Schwert stehend und der Paul Strudel den hervorn in der Mitte stehenden Cron und Scepter haltenden Engel über sich genommen, hingegen waren die übrigen drei als einer so linker Hand mit dem Buch sitzend, wie auch beide mit der Lauthen und Posaunen stehende Engel noch von dem Rauchmüller selbsten bewerkstelligt worden.

Von danen nun auf das Hauptwerkh und neuen Invention zu kommen, wodurch die h. Dreifaltigkeit nebst denen neun grossen Engeln auf was anders als auf einer Säulen zu setzen wäre: hat Ihrer Kais. Maj. dero Ingeniers Truchsessen und Inspectoris der theatralischen Werken Herr Ludovici Burnacini Invention vor anderer allergnädigst wohlgefallen auf eben die weis und Manier, wie sie nunmehr in natura auf dem Platz zu sehen ist, indemo nicht allein an stat der Säulen eine dreieckige und bis an die vergoldte Glorie 27 Schuh hohe Piramid in die Mitten hinaufgehet, sondern auch durch die darumb sich schwingende Wolken zugleich so viel Orth gewonnen werden, dass sowohl die neun grosse Engel zwischen denen kleineren als auch die Bildnuss der allerhl. Dreifaltigkeit selbsten samt dero vergoldten samentlichen Glory gar füglich haben postirt werden können, und damit solches Werk effective in Conformität des Models riusciren mechte, ist auf Ihro kais. Maj. durch Herrn Baron von Wallhorn ergangenen Befehl neben denen Herrn Commissari vorwohlgedachten Herrn Burnacini und dem kais. Ingeniern Herrn Pietro Tencala die Particular-inspection dessen würkl. Ausarbeit und Verfertigung aber vorernannten Pauln Strudl und die anitzo von Kupfer getriebene und vergoldete heil. Dreifaltigkeit nebst dero samentlichen Glori über das von ihm Strudel vorgestellte Modell dem kais. Jubellier von Augsburg Herrn Christoven Radt[255]) und dem hiesigen bürgl. Goldschmied Emanuel Bauhof zu verfassen anvertraut worden.

Inmittlst hat man von besagten Platz des Grabens zwischen denen anfangs erwehnten zwei steinernen Röhrbrunnen das Mittel genommen und daselbst das Fundament zu graben angefangen, bis man über vier Klafter tief genügsamen vesten Grund erreichet. Sodann Ihro kais. Maj. am 30. Monats Juli 1687 nach einem vorhin in St. Peterskirchen gehaltenen Hochamt den ersten goldenen Stein mit dieser Vorderseits eingearbeiteten Inschrift eigener Hand gelegt hat.

Auf einer Seiten Leopoldus Primus Roman. imperator, Hungariae, Bohemiae etc. Rex, Archidux Austriae etc.

Auf der anderen Seite: Sacro Sancto ac individuae Trinitati votum exsoluturus, primum hujus Pyramidis Lapidem posuit.

In der Circumferentz: Benedicta et laudata sit sacrosancta et individua Trinitas.

Worüber folgents das Fundament bis an das Pflaster herauf durchgehends mit Ziegel auf Ziegel gemauert und demselben zur Setz und Austrücknung mehr als ein Jahr Frist gelassen worden, als man aber hernach das vorhabende Ehrenwerk so in allen 66 Schuh hoch in Kürze darauf zu setzen verhofft, hat man doch bis Anno 1690 (umbwillen vorhero das Hochstifft Salzburg zu eigenen Gebaus und hoffs Nothdurft den guten Steinbruch für sich selbsten gebraucht) die behörige weisse Untersperger Marmorstück ehender nicht haben können: sodann aber mit allem Eifer zu arbeiten auch endlichen im Frühling A. 1691 die Postamenter, und so fortan nach und nach das ganze Werkh aufzusetzen angefangen. Wozu nun eine von Lorenzen Hurber annitzo bürgerl. Schlossermeister allhier mit einem Schrauben ohne End inventiret und nur vier Schuh gross verfertigte geringe Winden trefflich wohl gedienet, indem mit dieser innerhalb der Hütte nur 6 Personen die auch manichsmals in 200 Centner schwären grossen Marmorstück in ein paar Stunden an Orth und Stelle gezogen haben, da sonst der ganze Platz mit etlich Haspeln und zehn mal so viel Arbeitern den Sommer hindurch hätte eingenommen und occupirt sein müssen« etc.

Sämmtliche Abänderungsvorschläge, welche Fischer gegeben, drängen nach Reinheit der Form und nach Vermeidung eines banalen Typus, den in der That diese zu Hunderten in den österreichischen Städten und Flecken vorkommenden Säulen angenommen hatten. Etwas »andres ungemeines« möchte er für diese kaiserliche Stiftung angewendet sehen, — wer weiss, ob er nicht an seine beliebte Trajanische Säule dabei dachte? Das von den Schnecken und Cartouchenengeln befreite Postament, oder, wie Fischer sagt, die Triangularfigur der beiden übereinandergestellten Postamente ohne die Kragsteine, hätte wirklich eine schöne, grosse Wirkung gemacht, wie man an der Zeichnung bei Hauser ersehen kann. Überhaupt unterscheidet sich der rein architektonische, in ruhigen Linien und grossen Verhältnissen gehaltene untere Theil auffallend von dem oberen, der Wolkenpyramide, die da, alle Gesetze der Architektur,

sowie der Plastik verleugnend, dem Geiste ihres Erfinders, Burnacini's, in ihrer Art zwar alle Ehre macht, von den Idealen eines Fischer aber weit abliegt. Er selbst hatte seit seiner Berufung zum Kronprinzen mit dem Werke nichts mehr zu schaffen.

Die aesthetische Würdigung, welche Hauser von dem Kunstwerke gibt, die feine Scheidung, mit der er den Antheil der deutschen und jenen der welschen Künstler charakterisiert, sein Hinweis auf das Harmonische, welches durch die Durchführung des Dreiheitsgedankens in dem Kunstwerke lebt, — trotz aller Differenzen von Unter- und Oberbau, sowie der Details untereinander, — das alles ist mit soviel künstlerischer Empfindung gesagt, dass ich nichts hinzuzusetzen habe. Meinen Fischer betreffend, hat ihn uns das Ereignis noch abhängig, noch einer fremden, ihm unsympathischen Macht gegenüber in beschränkter Lage gezeigt, dennoch aber schon als schöpferische, organisatorische und reformierende Kraft, welche ihre grossen Ideen dem Kunstwerke aufzudrücken versteht. Die Grabensäule, wie sie ist, muss als ein interessantes, merkwürdiges Denkmal ihrer Zeit betrachtet werden und ist uns kostbar als solches; jedoch das hindert nicht, dass wir uns vorstellen, wie sie der künftige Schöpfer der Karlskirche sich herrlicher und edler gedacht haben mag.

Schon in der alten Zeit erhoben sich Stimmen, welche nicht bloss in eitel Lob über das Opus ausbrachen. Der Jesuit Wagner in seinem »Leben und Thaten Leopold des Grossen« [256]) tadelt z. B., dass die Pyramide gegen das Piedestal etwas klein aussehe, dass die vielen Details sich an einem im Freien stehenden Werk nicht schicken, bei dem schon aus Gründen der Conservierung eine massivere Composition erforderlich sei. Wie sehr der Mann Recht hatte, ergibt sich daraus, dass bis heute schon die dritte durchgreifende Renovation nöthig wurde. [257]) Rink fängt zwar mit der albernen Phrase an: »Die heilige Dreifaltigkeits-Säule ist ein Zusammenfluss der künstlichen Architectur und Bildhauerey, woran die grössten Künstler von Europa gearbeitet« [258]), und nennt sie das schönste Monument Deutschlands, aber er fügt auch dieselbe Kritik wie Wagner hinzu. [259]) Im materiellen Sinn überschätzt er sie dabei, indem er

die Kosten gar mit 300.000 fl. angibt. Auch Fuhrmann bemerkt, »dass es trotz vielen Lobes auch Tadel gesetzt habe.« Übrigens ist er, wie ich glaube, der erste, welcher das Geschichtchen von einem »ausländischen« Minister auftischt, der einen der Engel mit Silber habe aufwägen wollen. Kurzböck will sogar wissen, dass der Enthusiast, welchen wieder andere folgerichtig als einen Engländer bezeichnen, vier silberne in derselben Grösse habe bieten wollen. Verfasser erinnert sich aus seiner Kinderzeit, dass ihm die Anekdote erzählt und dabei der in der That ausgezeichnet schöne Engel mit der Laute als der Gegenstand dieses Begehrens gewiesen wurde, also ein Werk Rauchmüllers.

Eine Kritik des Monumentes enthalten auch die Memoires de la Cour de Vienne von Cas. Freschot, Cologne 1705: »L'oeil n'est point pleinement satisfait à la vûe de cette Piramide, qui paroît basse en comparaison de la largeur de sa base, et des maisons qui environnent la place, et un peu embarassi par la multitude de nuées et de figures d'Anges, qui à peine laissent discerner la Piramide.« Von den Wolken und Engeln unter der bronzenen Dreifaltigkeitsgruppe heisst es, dass diese Partie »paraît exceder en grosseur le bas de la Piramide«. Die Disharmonie des Burnacini-Strudel'schen mit dem Fischer'schen Theile ist damit richtig herausgefühlt.[260])

Noch wäre zu bemerken, dass von Künstlerinschriften an dem Monument wenig vorkömmt. Ausser der schon angeführten Inschrift auf der Dreifaltigkeitsgruppe: Joh. Kilian Augustanus, lesen wir nur noch auf dem Polster des Kaisers: P. STRVDEL F. und über der Figur am Sims:

PAVLVS STRVDEL S: C: M: ARCH: SCVLP: INVENiT:
FECI: (sic!) SCVLPsIT.

Auf der Pyramide zwischen den Wolken steht auf der Nordseite:

PAVL9 STRVDEL
OP9 ISTVD FECIT.

und unten auf derselben das wahrscheinlich einem unbekannten Gehilfen angehörende Monogramm: MH.

Neben dem »felice scapello« Strudels, wie sich Freddy ausdrückt, war also auch der uns leider durch keine sonstige

Leistung bekannte Fischer's bestimmt, sich an dem Monumente zu bethätigen. Sein Modell der Kaiserfigur war verworfen worden; zur Ausführung der Bassi-rilievi, wozu er für die Ausschmückung der Postamentflächen gerathen und schon den Anfang gemacht hatte, kam seine Hand aber nicht mehr infolge seiner neuen, anderweitigen Beschäftigung. Dafür tritt nun ein neuer Meister, mit der Vollendung derselben betraut, entgegen, welcher uns wieder sehr wichtig ist, nicht nur, weil er dort einsetzt, wo Fischer abgetreten war, sondern darum vor allem, weil wir ihn später als Compagnon unseres Meisters treffen werden. Es ist der in vieler Hinsicht beachtenswerte Bildhauer Johann Bendl.

Die im zuletzt mitgetheilten Bericht gegebene Übersicht der Arbeitsvertheilung, welche vorgenommen wurde, als der Kaiser Fischer's Abänderungsvorschläge genehmigt hatte, belehrt uns, dass diesem selbst die Ausführung der Reliefs an dem gewaltigen Unterbaue zugewiesen waren. Schon hatte er sie auch modelliert und aus dem Groben gehauen, als seine Berufung zum Kronprinzen erfolgte. Hierauf übernahm, wie das Schriftstück sagt, die unteren sechs Reliefs oder Historien »Johann Bendl, Mahler und Bildhauer alhier«, die oberen in gleicher Zahl »oder Emblemate« sammt den Geländer-Putti Herr Fruhwirth etc. Wie schon Hauser angibt, enthalten die unteren Reliefs figuralische Darstellungen, denen die oberen dann mit emblematischen Symbolen von correspondierender Bedeutung entsprechen. Der Gedanke der Trinitas ist dabei in dem Sinne zum Ausdruck gebracht, dass jeder der drei sich radial gruppierenden Vorsprünge des zweigeschossigen Postamentes einer der drei göttlichen Personen gewidmet ist und demgemäss die daselbst angebrachten Bildwerke auch dem Wirkungskreise Gott Vaters, Gott Sohnes und des Geistes entnommen sind. Die Darstellungen, deren detaillierte Beschreibung Hauser liefert, haben also folgende Sujets:

I. Flügel, gegen den Kohlmarkt: Deo Patri Creatori.
1. Relief: Die Schöpfung.
2. » Die Pest in Wien.
a) Embleme: Himmelskugel mit den Gestirnen.
b) » Erdkugel mit den vier Winden.

II. Flügel, gegen den Stock-im-Eisenplatz: Deo Filio Redemptori.
3. Relief: Einsetzung des Osterfestes bei den Juden.
4. » Einsetzung des Osterfestes durch Christus.
c) Embleme: Lamm mit Kreuzstab auf dem Opferberg.
d) » Kelch und Hostie, von Cherubköpfchen getragen.

III. Flügel, an der Rückseite: Deo Spiritui Sanctificatori.
5. Relief: Die Sündflut.
6. » Das Pfingstfest.
e) Embleme: Die Hand, mit der Ruthe auf die Gesetzestafeln weisend, dabei die Worte: Per Legem Timoris.
f) » Flammendes Herz, auf Flügeln emporschwebend.

Man muss zugeben, dass das Programm dieser Darstellungen mit Geist ersonnen ist, und die ausführenden Künstler haben dabei Erfreuliches, zum Theil geradezu Ausgezeichnetes, geleistet. Wenn Hauser, voll des Lobes darüber, seine Kritik in den Worten zusammenfasst, dass sich ihrer »die italienische Renaissance der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nicht zu schämen gebraucht hätte«, so hat er damit freilich ganz Recht, nur dünkt uns diese leider herkömmliche Beurtheilungsweise eines Barockkunstwerkes nicht die ausreichende. Man lobt diese Zeit nicht gerecht, indem man das Beste an ihrer Kunst nicht ihr zugehörig nennt; sie ist keineswegs ein Stil, der gerade nur in dem gut befunden werden kann, was eigentlich das Fremdere an ihm ist, sondern auch er ist am schönsten in seiner eigenthümlichen Schönheit. Und die in Rede stehenden, prächtigen Compositionen haben denn auch das ganze Wesen barocker Kunst, sie sind deswegen, weil sie dem Schönsten dieses Stiles zugehören, keineswegs beinahe noch Renaissance. Da Fischer sie vielleicht alle, gewiss aber doch schon einige, modelliert und im Rohen behauen hatte, dürfen wir sie gewissermassen und bis zu einem bestimmten Grade als sein Werk betrachten — wenigstens die figuralen — und sie machen dem grossen Künstler als Erfinder, als Compositeur, die höchste Ehre. Reizvoll sind die flachen Hintergründe behandelt, die liebevoll

ausgedachten Landschaftsbilder, die schönen, einfachen Architekturen. Das Pestbild, eine ergreifende Schilderung des Jammers, den Fischer übrigens nicht gesehen, da er 1679 in Italien weilte, kann auch als Zeitgemälde sehr interessant genannt werden. Die schöne Gruppierung in den Reliefs des Abendmahles und Pfingstfestes, die bewegten Compositionen der Sündflut und der Pest beweisen, dass jene Künstler einer glücklicheren Epoche noch gleich gross in allen Fächern ihres Berufes gewesen, dass der universelle Kunstgeist des Renaissance-Zeitalters auch der Barocke eigen war. Denn wir haben hier den späteren grossen Architekten Fischer als feinfühlenden Plastiker vor uns, welcher das Relief — im Stile seiner Epoche, der freilich Verehrern Thorwaldsen's ein Greuel sein mag — meisterhaft zu traktieren versteht, und gleichzeitig dabei herrliche Compositionen, Gruppierungen, Landschaftsbilder und Interieur-Perspectiven mit dem Geschick eines trefflichen Malers zu schaffen weiss. Dieses Glück, diesen hohen Vorzug, den die Barocke noch voll und ganz ihr Eigen nennt, muss man im Auge behalten, um etwaigen Bekrittlern dieser schönen Sünderin aus der Reihe der modernen Künstler zuzurufen: Wer sich rein fühlt, der werfe den ersten Stein auf sie!

Legt der Anblick der Reliefs unwillkürlich den Gedanken nahe, dass Fischer als Maler uns wohl ebenfalls reife und schöne Früchte seiner Begabung hinterlassen haben würde, so darf gleichfalls nicht verschwiegen bleiben, dass auch Fruhwirth in seinen Emblemen sich als einen vorzüglichen Meister bekundet hat. Namentlich die Darstellung des Kelches mit der Hostie ist ein Bildchen von feinstem Geschmack der Anordnung und Erfindung, so dass Professor Hauser im Interesse des modernen Kunstgewerbes sehr wohl gethan hat, davon durch die Gipsgiesserei des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie einen Abguss nehmen zu lassen.

Wer ist nun der Maler und Bildhauer Bendel, dem nach Fischer's Abgange die Vollendung der sechs unteren Reliefs übertragen wurde? Ich habe das kunsthistorische Material über ihn bereits zusammengestellt, doch war damals von seiner Beschäftigung an dem Graben-Monumente noch nichts bekannt.[261]) Sein Name ist Johann Ignaz Bendel, nicht Ignaz Johann, wie

öfters vorkommt, auch Bendl und Pendel; auch er stammte aus einer alten Künstlerfamilie, die in Prag daheim war, vielleicht verwandt mit dem auch schon damals blühenden Geschlechte tirolischer Bildhauer gleichen Namens.[262]) Schon sein Grossvater Georg und sein Vater Johann Georg betrieben dasselbe Metier, letzterer ist der Urheber der auf die Befreiung Prag's von den Schweden 1650 auf dem Altstädter Platze im Typus derjenigen des Münchner Schrannenplatzes gesetzten Denksäule der Immaculata, die bekanntlich auch in der auf dem Hofe in Wien 1667 errichteten, einem Erzguss Balthasar Herold's, nachgeahmt wurde. Auch die 1676 bei dem Brückenthurm der Altstadt gesetzte Wenzelssäule ist eine Schöpfung des Vaters. Der Sohn hat nicht minder gerade mit derlei Monumenten für öffentliche Plätze zu thun gehabt, wodurch er zu seinen Arbeiten an demjenigen in Wien eine gute Vorschule gefunden hatte. In Brünn schuf er später, 1693—1699, den Brunnen, welcher jetzt im Hofe des Franzens-Museums aufgestellt ist,[263]) ferner 1697 jenen auf dem Krautmarkte mit Hercules und dem Cerberus. Ersteren hat er selbst, letzteren J. Thurneisser in Radierung und Stich publiciert. Ein anderes Werk ist seine Herculesstatue im Schlossgarten des Hradschin in Prag.[264]) Vorzüglich erwies sich der Künstler ferner als Plastiker in Elfenbein, wie seine zwölf mythologischen Reliefs von 1684 in den Sammlungen des A. H. Kaiserhauses beweisen, wo auch zwölf Medaillons von Sybillen in Kehlheimerstein von seiner Hand bewahrt werden.[265]) Einen dornengekrönten Christus nach seiner Erfindung, — in welcher Weise das Gebilde ausgeführt war, wissen wir nicht, — hat gleichfalls Thurneisser gestochen. Endlich existieren eine Reihe von Entwürfen zu Möbeln, Vasen, Leuchtern, Schlitten etc., die er herausgab, mit Geschmack erdacht.[266]) Auf der historischen Ausstellung der Wiener Akademie 1877 waren radierte Blätter Bendel's mit schwebenden Engeln in 8° zu sehen, wobei der Vorname Joseph und das Datum »um 1750« irrig.[267])

Als Medailleur werden wir ihn noch ad ann. 1690 kennen lernen, wo seine Kunst die Ehrenpforte Fischer's verewigte. Das früheste Datum seines Vorkommens ist somit 1684, und es scheint, dass er damals schon in Wien war, weil die so

datierten Elfenbeinreliefs von Anfang an in der kais. Schatzkammer daselbst gewesen waren, eines der bei Schestag aufgezählten Blätter ist bez. 1699, Wienn. Im selben Jahr bezieht er vom Hofe für gelieferte Arbeit 200 fl., dann 1711 den Rest mit 510 fl. Noch 1730, da er wohl schon gestorben war? nennt ihn das Manuscript des Brünner Stadtsyndicus Hanzeley: Descripto originis Brunnae, den berühmten Wiener Bildhauer. Sein Todesjahr ist unbekannt. Die Elfenbeinreliefs gehören zu dem Besten dieser Gattung.[268])

Ehe ich mich von der Besprechung der Pestsäule, des Kunstwerkes, an dem uns Fischer zum erstenmal in bedeutenderer Weise entgegentritt, wegwende, muss ich noch zweier Handzeichnungen gedenken, welche verschiedene Entwürfe zu derselben darstellen, die, dem ausgeführten Werke theilweise ähnlich, doch aber von demselben mehrfach abweichend und noch unbekannt sind. Sie befinden sich in meinem Besitze.[269])

Beide sind mit der Feder gezeichnet und leicht mit Wasserfarben laviert. Sie tragen den Stempel einer Sammlung, nämlich (J. G. S.), woraus zu entnehmen, dass sie der ehem. Collection des Grosshändlers Joseph Grünling in Wien angehört hatten.[270]) Das grössere der Blätter misst 54 *cm* Höhe, 40 *cm* Breite; das kleinere 39 *cm* Höhe und, da es auf der rechten Seite etwa um 7 *cm* abgeschnitten ist, nur 21 *cm* Breite. Dieses letztere Kleinere trägt unten die mit Tinte geschriebene Bezeichnung: »Das Project vor die heillige 3 faltigkeit Sauln,« das grössere Blatt ist bis zur obersten Stufe des Postaments abgeschnitten. Jenes ist mit erhöhtem Augpunkt in perspectivischer Darstellung, dieses vollkommen im Aufriss gegeben. Der Untertheil, d. h. das architektonische Postament bis zum Beginn der Wolkenpyramide, gleicht sich in beiden Zeichnungen und gleicht auch dem fertigen Zustande, woraus sich die interessante Folgerung ergibt, dass damals der Unterbau schon gegeben war und die Aufgabe der Projectanten in dem Entwurfe des oberen Abschlusses von Wolken etc. allein bestand, woraus weiter folgt, dass keine der beiden Zeichnungen von Fischer herrühren kann. Wenn ich von Projectanten spreche, so folgt das schon aus der Verschiedenheit der Hände, welche die Entwürfe gemacht

haben. Die Zeichnung des grössern Blattes ist bestimmter, correcter, die andere geistreicher und flotter. Erstere stellt das Postament mit der Breitseite dem Beschauer gegenüber, diese über Eck, so dass einer der drei Flügel uns die äussere Schmalseite zukehrt.

Obwohl die architektonischen Formen des Untertheils vollkommen übereinstimmen, so gibt es doch in den Ausschmückungen verschiedene Abweichungen. Die auf dem Umfassungsgeländer sitzenden Putti halten auf dem grossen Blatte Laternen in Sternform, auf dem kleineren Vasen, aus denen Flammen schlagen, aber auch dort wechseln grosse, auf der Brüstung stehende Gefässe mit den Engelfiguren ab. Die an den Stirnseiten der Flügel angebrachten gekrönten Metall-Cartouchen sind die heutigen. Was die Reliefs der Innenseiten anlangt, so sind sie im kleinern Entwurf in der untern Reihe ganz undeutlich skizziert, in der oberen kommen ovale vor. Auf dem grösseren Blatte sieht man unten Pestscenen, oben Symbole (Osterlamm und flammendes Herz) — letzteres ähnlich wie heute. Sehr abweichend zeigen sich dagegen folgende Umstände: Der kleinere Entwurf hat im oberen Postamentgeschoss in den drei Innenwinkeln drei stehende Engel, — darunter den mit der Laute, — deren Köpfe also schon über den obersten Sims des Unterbaues emporragen. Bei dem zweiten Project sieht man an dieser Stelle die Figur des auf einem fliegenden Adler knieenden Kaisers, die Rechte auf die Brust gelegt, in Mantel und Harnisch; der Vogel hält einen Zweig im Schnabel. Die Pest ist durch keine Figur vergegenwärtigt.

Von dem Gesims des Postamentes an hat jede Übereinstimmung der beiden Entwürfe ein Ende. Ich beschreibe sie von da an gesondert und zwar zuerst das grössere Blatt. Auf der Oberfläche jedes der drei Flügel ruht je ein Wolkenballen, also drei, gleich wie Füsse, für das Folgende auf. Sie dienen einer ungeheuren, in der Mitte schwebenden Kugel als Stützen, welche vergoldet, von Metall und als Erdball gedacht, auf der zugekehrten Seite die chartographische Zeichnung von Europa und Nordafrika enthält. Vor der Kugel halten, auf den sie tragenden Wolkenfüssen stehend, drei marmorne Engel Wacht, Kronen in den Händen haltend. Vom Scheitel des Globus steigt

dann eine weitere Wolkensäule empor, um welche wieder sitzende Marmorengel geordnet sind, man sieht einen mit einem Buche, einen mit einem Regimentsstab, einen mit Fackel; darüber folgt eine breitere Wolkenschichte, gleichwie alles noch Folgende von vergoldetem Erz. Eine Anzahl Putti in adorierenden Posen tummelt sich da unten herum, ganz oben erhebt sich die Gruppe der Trinitas, Gott Vater den Gekreuzigten haltend, vor dessen Brust die Taube, das Ganze von Strahlen umgeben.

Originell ist an diesem Projecte die Anwendung der Weltkugel und in der künstlerischen Wirkung die durchbrochene Stelle, welche unter derselben entsteht. Sehr interessant ferner der Umstand, dass bei der Pestsäule in Baden bei Wien dieselbe Idee der Erdkugel gleichfalls aufgenommen erscheint, wo sie aber mit dem Motiv der Immaculata verbunden ist. Dieses Denkmal wurde 1718 eingeweiht und ist von Giovanni Stanetti, über den wir bei der Karlskirche sprechen werden, so ziemlich genau nach einem Entwurf des Martino Altomonte gefertigt, der sich noch in der dortigen städtischen Bibliothek findet.[271])

Bei dem andern Entwurf des kleineren Blattes erhebt sich zunächst über dem Postament ein Kernstück von Wolken, um welches auf den drei Flügeln ebensoviele Engel sitzen. Auf dem oberen Theil dieses Wolkenaufbaues stehen dann in verschiedenen Höhen die drei Engel: der mit der Krone, der mit dem Buche und der ganz Geharnischte, von hier an aber steigt die Säule als Strahl empor, der zur Dreifaltigkeitsgruppe leitet, wobei aber als ganz widersinniges Moment zu beachten ist, dass dieser Lichtstrahl, welcher alles Folgende in der Höhe trägt, der Bewegung nach, als von der Trinitas ausgehend, umgekehrt herabfallend zu denken ist. In seinem oberen Theile, wo er dünner wird, umschweben denselben einige kleinere Wölkchen, dann kommen zwei erwachsene fliegende Engel, welche die nur skizzenhaft angedeutete Gruppe tragen. Offenbar dürfte von dem Strahl an alles in Metall projectiert gewesen sein.

Wen wir als die Urheber der beiden Entwürfe zu betrachten haben, vermag ich nicht zu entscheiden. Sind es Projecte Burnacini's, Strudel's, Bendel's, Kracker's, Fruhwirth's, Gunst's, Auer's? Unser wissenschaftliches Vergleichsmaterial ist so ungenügend, dass eine Untersuchung heute noch unmöglich bleibt.

Wir haben aber sicher in ihnen Entwürfe zu erblicken, welche nicht angenommen wurden und mit Fischer's Antheil an dem Werke nichts zu thun haben.

Das ausführliche Schriftstück über die Geschichte der Errichtung der Dreifaltigkeitssäule, welches wir oben mitgetheilt haben, berichtet, dass Fischer die begonnene Arbeit verlassen musste, weil er »Ihr. May. dem Römisch. König die Architecturam civilem reissen zu lehren benannt wurde«. Erzherzog Joseph, der zukünftige Kaiser, war somit sein Schüler geworden, und durch diese frühe Berührung knüpfte sich zwischen den beiden grossen Männern ein dauernd wirkendes Band, welches bis zu dem leider so frühen Tode des einen — des hochgebornen Schülers nämlich — sie innig und zum Heile der Kunst in Österreich vereinen sollte. In der kurzen Regierungszeit Joseph's, ja schon früher, solange noch sein Vater lebte, aber der Einfluss des Prinzen bereits fühlbar wurde, sind zu den bedeutendsten Schöpfungen der beiden Fischer die ersten Veranlassungen gegeben worden, wie zu zeigen sein wird, denn Joseph's Bruder und Nachfolger, Karl VI., hat ihr Gedeihen zwar kräftigst gefördert und die Vollendung theilweise erlebt, jedoch die feurigere, thatkräftigere Natur des ersteren hatte eine grössere, impulsative Bedeutung. Wäre ja doch auch ausserhalb der Grenzen des Kunstlebens so manches den grössten Zielen zugeführt worden, wenn das grausame Schicksal die Tage jenes ausgezeichneten Fürsten weniger sparsam bemessen haben würde, des edlen Joseph, der in so vielen Beziehungen seinem grossen, späteren Namensgenossen ähnlich zu werden schien, in Sachen der Kunst aber unendlich hoch über jenem stand, dessen glänzendes Bild gerade nur nach dieser Seite hin der Strahlen beraubt erscheint.

Am 26. Juli 1678 in Wien geboren, zählte der Prinz erst neun Jahre, als ihm Fischer zum Lehrer gegeben wurde. Wenn das angezogene Manuscript ihn schon römischen König nennt, so ist das nur vom späteren Zeitpunkte aus gesagt, denn diesen Titel erhielt er erst den 24. August 1690. Damals, 1687, war er zum König von Ungarn zu Pressburg gekrönt. Vielleicht hatte auf die Wahl Fischer's als Lehrer des Kronprinzen Graf Theodor Athlet Heinrich von Strattmann Einfluss, der eben bei

jener Krönung in Pressburg der wichtigste Geschäftsträger des Hofes war, und welchem wir später als Taufpathen des jüngeren Fischer begegnen werden. Die Leiter der ausgezeichneten Erziehung Joseph's waren der Fürst von Salm-Neuburg, sowie der spätere Bischof von Wien, Franz Ferdinand Freiherr von Rummel, zu jener Zeit Propst in Breslau und Glogau. Dem Einflusse des letzteren, vielgehassten Mannes ist der geringe Erfolg zu danken, welchen das Treiben des Jesuitenordens unter Joseph's erleuchteter Regierung haben sollte. Der Historiker Wagner war sein Lehrer in der Geschichte, ein Mann, der den jungen Fürsten vor zu grosser Nachgiebigkeit gegen die Geistlichkeit durch seine Lehren abmahnte. Es ist dies nicht der Autor der Historia Leopoldi Magni, Augsburg, 1731, 2 Bde., und der Historia Josephi I. etc. Viennae 1746, der Jesuit Franz Wagner, sondern der patriotisch gesinnte Johann Jakob Wagner von Wagenfels, dessen Buch: »Ehren-Ruff Teutschland's« wider die Fremdherrschaft in Cultur und Sitte eifert. Von dieser Sache haben wir noch mehreres, was auch Fischer auf sehr wichtige Weise betrifft, mitzutheilen. Von Sprachen bediente sich der Erzherzog in Wort und Schrift der deutschen, spanischen, italienischen, französischen, ungarischen und böhmischen.[272])

Was Fischer's Berufung anbelangt, so konnte ich in den Acten des Obersthofmeisteramtes nichts darüber auffinden. Der Hofstaat des jungen Fürsten erscheint erst in dem Bande der Protokolle in Hofsachen, welcher die Jahre 1691 bis 1699 umfasst, und zwar ad annum 1694. Da aber Fischer dabei nicht erwähnt wird, so muss die Zeit des Unterrichtes damals bereits vorüber gewesen oder die Bestellung des Lehrers von der Kammer des Erzherzogs ausgegangen sein. Der Maler Ludwig de Biel erhält aber den 26. März 1694 den Titel eines Hofmalers, wobei vermerkt wird, dass er seit Längerem die Vertröstung habe, die durchlauchtige junge Herrschaft im Zeichnen zu instruieren.[273])

In einem completen Verzeichnis des Hofstaates Erzherzog Joseph's werden sogar dessen praeceptores namhaft gemacht, aber es figuriert weder Fischer noch Wagner darunter.[274]) Dagegen haben wir einen ganz sicheren Zeugen an Rink, einem Zeitgenossen also, welcher, von den Studien und Talenten

des jungen Fürsten sprechend, sich also vernehmen lässt[275]): »absonderlich aber fast er die mathesin in einer solchen vollkommenheit, dass er in architectura civili et militari den vortrefflichsten Riss machte, auch über aufgeführte gebäu ein überaus scharffes urtheil zu fällen wusste. In welcher wissenschafft er sich vornehmlich der information des Baron Fischers von Errlach (sic!), welcher hernach seine gebäude ordonirte, bedienet.« Auch in dem citierten »Ehren-Ruff Teutschland's« wird, wo über die Erziehung Joseph's die Rede ist (pag. 464), gesagt, dass er auch in der »Feldmesserey, in Vestungs-Bau, in zeichnen und Grundrissen« unterrichtet wurde. Den 5. Aug. 1691 bestand er vor dem kaiserlichen Vater das Examen der sechsten Schule.

In Rink's Mittheilung ist der »Baron« allerdings ein Irrthum, denn 1712, als Rink Obiges schrieb, waren die Fischer erst Edle von Erlach, und zur Zeit des Unterrichtes bei dem Prinzen Johann Bernhard noch gar der bürgerliche Fischer allein, erst sein Sohn wurde 1735 Freiherr. Ich glaube, dies ist einfach aus der alten Wiener Gewohnheit des Übertitelns zu erklären, wo ein »Edler von« auch heute noch mit Vorliebe Baron genannt zu werden pflegt. Ein anderer Zeitgenosse, der schon citierte Marperger, nennt ja ebenfalls schon den alten Fischer 1711 Baron. Von dem Erfolge des Architektur-Unterrichtes bei Joseph werden wir noch zu sprechen haben, wenn von dem ersten Monument auf dem hohen Markte die Rede ist, welches ja nach dem Entwurfe des Fürsten ausgeführt worden sein soll.

In der Zeit, welche die zuletzt geschilderten Ereignisse umfasst, fiel noch eine andere Arbeit unseres Künstlers vor, deren wir gedenken müssen und worüber zum Glück wenigstens einige eingehendere Nachrichten vorliegen. Wir besitzen Acten aus den Jahren 1687 bis 1689, welche den Beleg liefern, dass Fischer damals für seine Vaterstadt Graz beschäftigt war, offenbar von Wien aus, es ist aber natürlich nicht ausgeschlossen, dass er in jenen Angelegenheiten sich auch zeitweilig dort aufgehalten habe. Es handelte sich um eine Neugestaltung des Inneren im Mausoleum Kaiser Ferdinand's II., jenes älteren, interessanten Prachtbaues, welcher neben der gothischen Domkirche sich erhebt.

Die ältere Geschichte des Baues, dessen Gründung schon um 1614 fällt, hat für uns hier keine Bedeutung. Man möge darüber in mehreren Büchern früheren Datums nachlesen[276]), besonders liefert aber der Artikel: Das Mausoleum Ferdinand II. in Grätz von Jos. Wastler[277]) eingehende und interessante Nachrichten. Da Fischer's Antheil nur der eines Fortsetzers des Werkes in den Theilen seines noch unfertig stehengebliebenen Interieurs war, können wir uns über die Vorgeschichte des Baues kurz fassen.

Das Gebäu erhob sich seit jener Zeit, als Kaiser Ferdinand II. den Beschluss fasste, hier eine Familiengruft zu errichten, an der Stelle einer alten Kapelle der heil. Katharina, nach welcher Patronin auch der Neubau lange genannt wurde, bis erst in den Achtziger-Jahren des XVII. Jahrhds. der Name Mausoleum an die Stelle tritt. Als Erfinder des architektonischen Entwurfes und ausführender Baumeister fungierte der Hofkammermaler und Hofbaumeister Pietro da Pomis (geb. zu Lodi, um 1565, gest. in Graz 6. März 1633), einer der bedeutendsten Meister der späteren italienischen Renaissance auf österreichischem Boden.[278]) Der Bau war äusserst lässig und langsam geführt worden. Selbst an dem Äusseren war nach Pomis' Ableben noch viel unfertig, wie ein Act der Hofkammer vom 18. Juni 1635 beweist, wonach man damals erst Steine zu den »bildern und facciada« über Wildon aus Aflenz herbeibrachte. Die Arbeiten leitete nun Pietro Valnegro, städtischer Maurer und Hofbaupolier in Graz, welcher das Äussere, wie es scheint, gegen 1640 vollendet haben dürfte.[279]) Im Innern war nichts als die Gruft unter der Erde beendigt, deren feine Stuccaturen heute noch von Pomis' erfreulichem Geschmacke Zeugnis geben.

Wie sehr es im Übrigen verwahrlost und öde aussah, gibt uns ein interessanter Bericht an die innerösterreichische Hofkammer vom 18. Juli 1686 zu erkennen, welcher umso beachtenswerter ist, als er zu dem Eingreifen Fischer's, d. h. zur endlichen Wiederaufnahme der Arbeiten, den Anlass gegeben hat. Das wüste Innere des Kirchenraumes war damals nämlich der grossen Akademischen Sodalität Beatae Virginis ab Angelo Salutatae überlassen, welche dort Zusammenkünfte und Andachten hielt,

und sie ist es, von welcher jene energische Darstellung des greulichen Zustandes der Kapelle ausgegangen war.

Da heisst es, dass das Gebäude, »erstens zwar an den gefenster grossen schaden erlitten, auch wegen der yblverwarten Fensterstöckh durch dass sich einträngende Vngewüter fast yberlestiget worden.« Die Mauern stünden ungeweisst, eine Menge Gerüstlöcher wären offen gelassen, wo sich denn, sowie in andern »dergleichen Blind-Höllen« das Ungeziefer der Fledermäuse dermassen gehäufet, dass sie allerorts und auch an dem Hochaltar »vnglaubliche Hässlichkeit, gestanckh vnd vnfläterey angerichtet«. Um ihre Andachten verrichten zu können, habe die Sodalität nur zur Besserung des allerärgsten Übels, wenigstens das Nothdürftigste machen lassen und bittet ihr die darauf gewendeten 60 fl. zu ersetzen, ferner aber auch um »die befürderung vnd völlige verfertigung disses so herrlichen Bau Werckhs Zur Zierde des Vater Landts, Zu ihrem selbst eignen Nachrumb, zu höchst schuldigen andenkhung vnd verehrung deren alldort in Gott Ruhenden, vmb die gantze Christenheit höchst verdiente Römische Khaiser vnd Oesterreichische Landesfürsten«.

Die Hofkammer liess es nun an einer warmen Empfehlung der Angelegenheit an die Majestät nicht fehlen. Der Landes-Vicedom Zacharias Freiherr von Webersperg fügt bei, dass das Innere in der That »mehres Einen verwiesten vnd aussgebrannten Orth gleicht«, dass aber auch in die vollendete Fürstengruft das Wasser gedrungen sei und an den kostbar vergoldeten Stuccaturen alles ruiniert habe. Zugleich veranschlagt er die Herstellungskosten auf 1392 fl. 54 kr. Kaiser Leopold erliess nun am 23. Februar 1687 eine Resolution, wonach der Sodalität ihre Ausgaben nicht bloss zu ersetzen wären, sondern auch Befehl gegeben wurde, »zu Verhuettung ferneren schadens«, »absonderlich aber pro decore« der hier bestatteten Vorfahren die Vollendungsarbeiten in Angriff zu nehmen. Am 15. Juli 1687 bewilligte der Kaiser weitere 2009 fl. und im folgenden Jahre war noch mehr erforderlich. Wir sehen das aus einer Eingabe der Hofkammer vom 5. Juni 1688, welche zwei uns bereits bekannte Künstler, den Stuccator Sereni und Fischer, erwähnt. Aus ihr geht hervor, dass letzterer die Oberleitung der Arbeiten in Händen hatte und die gesammte Decoration des Innern

überwachte, da er einen Abriss gemacht hatte, in welchem sowohl auf Stuccaturen als Deckenmalereien Rücksicht genommen war. Dies der Wortlaut:

»Nachdem Se. Maj. im Vorjahre 3301 fl. bewilligt, hat man mit den hiesigen Stuccator Serenj unterhandelt. Als die Arbeit angefangen wurde, auch die oberste Kuppel bis auf ein Kleines nunmehr vollführt, hat es sich gezeigt, dass die Stuccator mit den Materialien kaum auf die Hälfte auskommen, desswegen die Stuccator, wenn ihnen nicht mehr bewilligt wird, die Arbeit verlassen und quittiren wollen. Ferner ist die in dem von Fischer formirten Abriss bezeichnete Malerei in den Kuppeln unter dem Abschlag von 3301 fl. nicht begriffen, sondern dieselbe beizusetzen vergessen worden, und der Verdienst des Malers accordirter Massen von den Kuppeln allein 400 fl., ferner es unförmlich stünde, wenn die Kuppeln allein gemalt, die andern Felder leer stehen blieben, dahingegen sehr nothwendig wäre, wenn in der Capelle Ferd. II. Begräbniss herunter die Kuppel auch die auf das Leben Ferdinand's Bezug habenden Malereien ausgeführt würden, nicht weniger in der Kirchen, damit alles gleichsamb correspondire, E. K. M. selbsteigen schwer erlittene persecutiones vnd darauf erfolgte, auch noch continuirende grosse Victorien mit gueten concepten vnd schenen inventionibus exprimirt würden. Vnd negst deme Zugleich von dem Fischer die yrung Beschehen, dass er Bloss vnd allein aus die Urstandt Christi in der Capellen Kupl Zumahlen angezeichnet: Zubey bey so eyllfertiger Formirung der abriss die Grösse der Kupl, welliche damallen auch ganz finster, vnd uneröffnet gewesen, nicht gnugsamb Beobachtet, dass erstlichen mit der alleinigen Mallerey der Kupl, welliche wenigist noch einmal so Gross, als die Höchste ober der Kirche ist, wo auch die Figuren vnd Statuen so Gross alss Rüsen gemacht wurden, fast nicht ausszufüllen wehre, in sunderheit für dass andere diese Kupl in der Nieder stehet, vnd soliche Mallerey mit so Grossmechtig Statuen, in das Gesicht ganz vnproportionirt heraus khumbete, vnd scheinte, also das es in olweg erfordere, izt bemalte Kupl wegen gleicher proportion vnd Architektur willen, Zugleich mit Stuckhator vnd Mallerey ausszumachen. Zu wellichen ollen nur man ein Mehre Beytrag,

so Woll an Materialien also arbaith Lohn gebrauchen vnd von nöthen habe.«

Das gesammte Erfordernis zu diesen Zwecken wird mit 5410 fl. beziffert und der Voranschlag führt ausser Gips, Ziegeln und Kalk die Beschäftigung von drei Stuccaturer-Meistern sammt ebensoviel Gesellen an, welche in sechzehn Monaten mindestens 2550 fl. kosten würden. Der Maler der hohen sowie der niederen Nebenkuppel, welcher circa dreissig grosse Felder zwischen den Stuccaturen auszufüllen habe, bekäme 1000 fl. Die Genehmigung des Restes per 2109 fl. erfolgt durch den Kaiser am 15. Juni 1688.[280]) Wastler vermuthet, der Maler sei Franz Steinpichler gewesen, die Namen der drei Stuccatorer führt er aus dem weiteren Bericht als Joseph Serenj aus Graz, Hieronymus Rossi aus Lucano und Antonio Quadrio aus Laibach an. Sie kamen mit ihren Arbeiten 1689 zu Ende. Giuseppe Sereni dürfte der Sohn jenes Alessandro sein, den wir bereits um 1667 mit Fischers Vater im Schlosse Eggenberg beschäftigt fanden, Wastler[281]) irrt daher, indem er in der Biographie des Alessandro diesem die Stuccaturen im Mausoleum zuerkennt. Sollten die Künstler dieses Namens wohl von dem Architekten des XVI. Jahrhds. Vincenzo Seregno abstammen, welcher um 1570 zu Mailand im Geiste des Alessi gebaut hatte?[282]) Eine Zeichnerin oder Stecherin Vittoria Serena erwähnt Füessly.[283]) Sehr schwierig ist es, bezüglich Girolamo Rossi's irgendeine Vermuthung aufzustellen. Es gibt eine Unzahl Künstler dieses weitverbreiteten Namens. Nur Eines gibt eine Spur: da er aus Lucano stammte, könnte er wohl dem jüngeren Architekten Domenico Rossi nahegestanden sein, dessen Geburtsort Morea im Lavis war (geb. 1678, gest. 1747), von dem verschiedene bedeutende Bauten in Venedig und auch die Deutschordenskirche in Laibach herrühren.[284]) Dies führt uns sofort auf den Dritten, Antonio Quadrio, der aus Laibach gekommen war. Sein Name ist in den Grazer Acten nicht correct geschrieben, er gehörte der ebenfalls aus der italienischen Schweiz stammenden Künstlerfamilie an, welche sich Quaglia, Quaglio, Qualia, Quadrio, Quadria, ja selbst Qualeus schreibt, deren einige gleichfalls Lucarno ihre Heimat nannten und über deren bedeutendstes Mitglied, Giulio, den Schöpfer der Fresken im Dome zu Laibach,

ich in der Abhandlung: »Kunstnotizen aus Laibach«[285]) ausführlich gehandelt habe. So hängt wohl alles enge zusammen. Einen Hans di Quadria finde ich noch als Modelleur, welcher im Verein mit dem Bildhauer Reichle schon früher im bischöflichen Palais zu Brixen arbeitete.[286])

Auf Steinpüchler als Urheber der Kuppelgemälde schliesst Wastler aus dem Umstande, dass er damals Hofkammermaler war, — allerdings kein ganz zwingender Grund.[287]) Übrigens hat der Maler des Mausoleums für uns weniger Interesse, weil Fischer's Ideen in der Ausführung wirklich denjenigen des Hofkammeramtes weichen mussten, denn die Ausschmückung der einen Kuppel bezieht sich auf Ferdinand II., jene der anderen aber auf den regierenden Kaiser, wobei der Entsatz von Wien das Hauptstück bildet.

Nach einem abermaligen kaiserlichen Befehl vom 13. Januar 1695, »dass das k. Mausoleum völlig ausgebaut Vndt in perfection gesetzt werden Solle,« geht es nach verschiedenen kleineren Unternehmungen an die Errichtung der fünf Altäre. Wir übergehen die Ausgaben für den Maler Johann Jakob Wubitsch, für Schlosser, Steinhauer und Tischler, bis uns 1697 wieder eine interessantere Persönlichkeit entgegentritt. Man gedachte, nach Vollendung des hölzernen Hauptaltars die übrigen gleichfalls in »Firnissarbeit« herzustellen. Als aber eben in Graz Leonardo Poccassi von Görz »ein Künstler und paumeister der Märblstainen Altärn« anderer Geschäfte wegen verweilte, befragte man ihn und erhielt zwei Entwürfe zu steinernen für das Mausoleum, zu 2300 und 3000 fl. veranschlagt. Der Kaiser wählte davon den letzteren für den Altar in der Grabkapelle (26. September 1697). Jedoch, schon den 7. April 1698 verlautet im Berichte Webersperg's, dass Poccassi plötzlich in Görz gestorben sei; dessen Witwe Lucia und Schwager Michael Cussa aus Laibach aber hatten sich angetragen, die Arbeit nach Vertrag zu vollenden. Zugleich unterbreitet man dem Kaiser Risse zu 1370 und 2100 fl. für die Holzaltäre; wegen des Bildes aber müsste in Wien oder Venedig Auftrag gegeben werden, weil sie anjetzo »alhier zu Gräz an dergleichen grossen Khinstlern mangl Leidten«. Zwei Entwürfe für den Nebenaltar der Seitenkapelle in Holz werden bei-

gelegt, »damit E. k. Maj. solche Riss etwa durch dero darauss haltenden Hoff-Architecto Fischer, der ohnedem bey hiesigen J. Ö. Hofpfennigamt ein Jährliche pension zu geniessen hat, gnedigst Vbersehen, Vnd Vnss, wessen sich dieselben sodan allergnedigst resolviren, Erindern lassen möchten.« Der Kaiser aber liess die Entscheidung, ddo. 30. Mai 1698, seinem Amte und wünscht nur, dass alles »proportionale eingerichtet werde«. So kamen denn zwei Holzaltäre im Hauptraume, sowie das Altarblatt der unbefleckten Empfängnis von Antonio Bellucci zustande,[288]) dagegen blieb das Project des verstorbenen Görzer Steinmetzen unrealisiert.

Sein Name ist uns nicht fremd. Poccassi ist gleich Baccassi oder Pacassi, unter welchem Namen wir einen Giovanni ja schon oben genannt haben, denjenigen kais. Steinmetzmeister, welcher später, 1712, mit Strudel an dem Altar der kais. Gruft bei den Kapuzinern in Wien, — also einer ähnlichen Aufgabe, — beschäftigt erscheint. Er lebte damals auch in Görz, könnte somit der Sohn Leonardo's gewesen sein.

Dass wieder Fischer als derjenige bezeichnet wurde, welcher ein entscheidendes Urtheil über die vorgelegten Entwürfe der Holzaltäre abgeben sollte, zeugt von dem Ansehen, in dem der Künstler bereits stand. Wir vernehmen aber auch von einer Pension, welche er bei dem innerösterreichischen Hofpfennigmeisteramte in Graz jährlich bezog, einen Gehalt also, denn das Wort ist nicht im modernen Sinne zu verstehen. Ich stosse noch einmal auf diese Pension Fischer's. Am 28. October 1709 erhält nämlich der kais. Salzamtmann in Wien, Baron von Porttenfeldt, einen Auftrag, worin es heisst, dass Fischer von Anfang an, also als kais. Ingenieur, 600 fl. Gehalt bezog, infolge eines von ihm 1. Mai 1709 eingereichten Memoriales aber ihm zu diesen 600 fl. und seiner »bey dem J. O. Hoffpfennig-Ambt gehabten 500 fl. jährl. Pension noch 900 fl. allergnedigst zugelegt« worden. Er bekomme somit von nun an im ganzen 2000 fl., wobei er die Pension »solchergestalten qua talis cessirt hat«. Wir kommen seinerzeit auf diese Gehaltsregulierung des Künstlers noch zurück.[289]) Es scheint darnach, dass man bei Fischer's Verwendung zunächst hauptsächlich daran dachte, sich seiner Kraft für die Kunstangelegenheiten zu bedienen,

welche die dem innerösterreichischen Hofkammeramte zugewiesenen Provinzen angiengen, und dies lässt darauf schliessen, dass gleich nach seiner Rückkehr aus Italien auch von seiner Vaterstadt aus des Meisters Wirken im öffentlichen Dienste begonnen haben dürfte. Wir haben aber gesehen, wie er den Weg nach der Residenz zu finden wusste.

Von seinen Ideen für das Mausoleum gibt uns die erhaltene Decoration des Innern noch einen bedeutenden Begriff. Es spricht sich darin noch eine gewisse Verwandtschaft mit der Richtung aus, welche besonders von den schon genannten Carlone, kurz von der Comaskisch-Mailändischen Künstlergruppe vertreten wird, wie es ferner auch vielleicht durch seine Umgebung von lauter Mitarbeitern aus jenen Gegenden sich erklärt. Über den nur mit einem Putti-Friese geschmückten, glatten Wänden ist am Gewölbe und in der Kuppelschale des Hauptraumes[290]) eine Fülle üppigster Stuccoornamentik angebracht, die in kleinen Feldern nur der Malerei Raum lässt, um in Emblemen Anspielungen auf die Regierung Leopold's anzubringen, also ganz in der Weise, welche, wie wir bereits ausgeführt haben, der Entwicklung des grossen Fresco in unseren Landen vorausgieng. Die vier Gurten der Vierung sind mit den Wappen des Reiches, Österreichs, Ungarns und Steiermarks, geschmückt; über dem Gesims folgen dann die Büsten Maximilian's II., Rudolf's II., Mathias' und Ferdinand's II. Nun folgt der Tambour mit acht Atlanten und darüber ebensoviele Fenster, die wieder die Brustbilder Rudolf I., Albrecht I., Friedrich III., Albrecht II., Friedrich IV., Maximilian I., Karl V. und Ferdinand I. und ihre Devisen flankieren. Ein noch unter der Kuppelschale folgender Fries ist mit sitzenden Adlern, gleichfalls in Stucco, geziert. In der Abside sehen wir die Vermählung der heil. Katharina, in der Kuppel eine Glorie von Engeln gemalt. Das Ganze ist von zwar etwas schwer-üppiger Pracht, aber mit grosser Wirkung concipiert und entspricht dem Ernst und der kaiserlichen Majestät dieser Stiftung auf vollkommen monumentale Weise. Ein gewaltiger Zug spricht daraus entgegen, ein Zeugnis mächtigen Vermögens und reichster Phantasie, die gleichwohl noch nicht geklärt erscheint und mit Traditionen der Jugendeindrücke noch zu ringen hat. Die Stuccos sind sehr

schwer, mit den geflügelten Engelköpfen und derben Akanthuslaubern sehr an den Geschmack der Carlone gemahnend, im ganzen aber noch derber als deren Arbeit. Der Kinderfries dann gehört zu dem Schönsten, was uns aus jener Zeit bekannt ist, reich an abwechslungsvollen, lieblichen Motiven und geistvoll in der Composition.

Von dem Mausoleum und den daselbst ausgeführten Arbeiten sei nur noch bemerkt, dass der mit einer vergoldeten Statue der Schutzheiligen gezierte Hochaltar drei Engel und andere hölzerne Verzierungen von dem Grazer Bildhauer Max Schokhothnik 1697 erhielt.[291]) Die Fresken der Nebenkuppel schildern, nach Wastler, wie erwähnt, die Thaten Ferdinand's II. Ich habe jedoch daselbst Scenen aus dem Leben Christi gesehen, Auferstehung, Erscheinung vor seiner Mutter etc., — vielleicht waren ursprünglich hier andere Malereien. Am 28. August 1714 fand die Einweihung des Gebäudes statt, das lange genug seiner Vollendung geharrt hatte; aber es waren bei dieser Gelegenheit schon wieder einige Reparaturen an den Malereien nothwendig, welchen sich der Hofkammermaler Joh. Veit Hauck und dessen Vertreter Phil. Karl Laubmann unterzogen.

Soweit wir Einblick haben, mögen sich die Verhältnisse Fischer's, der in jener Zeit schon ständig in Wien verweilte, recht günstig gestaltet haben, wenngleich er seinen grossen Erfolgen erst entgegengieng. Seine normalen Bezüge als kais. Ingenieur und als Pensionist des innerösterreichischen Hofpfennigmeisteramtes beliefen sich auf jährlich 1100 fl.; was er an der Grabensäule, für das Grazer Mausoleum machte, wurde ihm besonders bezahlt, und für den Unterricht des Kronprinzen mag er wohl ebenfalls honoriert worden sein. Freilich dürfen wir nicht vergessen, dass in jenen Zeiten die pünktliche Erfolgung von Bezügen und Gehalten gewöhnlich sehr viel zu wünschen übrig liess, wie uns denn in späteren Acten Fischer, gleich fast allen Künstlern jener Tage, mit ansehnlichen Guthaben an die Hofcasse begegnen wird. Jedoch, es lebte sich dennoch leichter damals als heute. Neben dem materiellen erfreute sich der Meister ferner bereits nicht unbeträchtlicher moralischer Erfolge; und, wenn es auch ohne mancherlei Ärger mit Paul Strudel, vielleicht auch mit dem Grazer Hofkammeramt und Burnacini

nicht abgegangen sein dürfte, wenn letzterer auch dem aufstrebenden jüngeren Collegen als festeingewurzelter Liebling des ebenfalls bereits gealterten Kaisers noch den Weg zur ersten Stelle versperren mochte, so verbürgten jenem doch schon seine erzielten Erfolge und noch mehr die hoffnungerfüllte Jugendkraft den baldigen Sieg, der auch nicht ausbleiben sollte. Namentlich durch seine Beziehungen zu dem künftigen Herrscher war für Fischer die Bahn bereitet und er durfte getrost in die Zukunft blicken.

Dass er es that, scheint sein Entschluss zur Gründung eines häuslichen Herdes zu bestätigen. Vierunddreissig Jahre alt, führte er sich eine liebe Hauswirtin heim, seine erste Frau, von der ich leider nichts anderes weiss, als was der Trauschein besagt, die Mutter seines Sohnes Joseph Emanuel und aller anderen Kinder, von denen wir Nachricht haben. Die Hochzeit fand in Wien, bei St. Stephan, statt, wie das dortige Buch der Trauungen meldet, wo es heisst: »Johann Bernhard Fischer, Ingenieur, Graecensis, mit Sofia Constantia geborne Morgner, Wien, 10. April 1690.« Dieses mir durch Güte des Herrn erzbischöflichen Consistorialrathes, Domherrn Franz Kornheisl, bekanntgegebene Document ist leider auch die einzige Nachricht, welche ich über die Ehegenossin unseres Meisters mitzutheilen in der Lage bin.

Was diese erste Gemahlin des Künstlers betrifft, so kommen hier aber vielleicht zwei Gemälde in Betracht, welche angeblich als Porträte Fischer's und seiner Frau erachtet werden. Ich drücke mich absichtlich mit Vorsicht aus, denn es ist in der That sehr schwierig, eine bestimmte Behauptung auszusprechen. An späterer Stelle werde ich von den erhaltenen Bildnissen des Meisters ausführlich handeln, aber es muss theilweise schon jetzt darauf Rücksicht genommen werden. Ich vernahm schon vor Jahren, dass sich im Besitz der fürstlichen Familie Paar Abbildungen Fischer's und seiner Frau befänden; erst nach langen, sehr schwierigen Bemühungen, bei welchen mich Herr Franz Graf von Harrach höchst dankenswert unterstützte, gelang es mir aber, der Gemälde ansichtig zu werden. Dieselben waren seitdem in den Besitz Sr. Excellenz des Herrn Grafen Jaromir von Czernin zu Chudenitz gekommen

und im Schloss Petersburg in Böhmen aufbewahrt. Se. Excellenz hatte die besondere Güte, beide Bilder zu meinen Zwecken nach Wien kommen zu lassen, wo es mir verstattet war, sie zu untersuchen und photographisch aufnehmen zu lassen. Es sind Ölgemälde von ovalem Format, Brustbilder in Lebensgrösse, ein Ehepaar der Zeit vorstellend, beide in stattlicher, ja vornehmer Staatstoilette. Die Entscheidung, ob in ihnen wirklich Fischer und seine erste Gemahlin dargestellt seien, unterliegt jedoch grosser Schwierigkeit. Für die Frau haben wir gar keine Kriterien; ob aber der Mann Fischer wäre, dafür kann allein seine Medaille von Benedict Richter aus dem Jahre 1719 als Beweis dienen, über welche ich an seinem Orte noch zu sprechen haben werde, und welche diesem Werke als Porträt vorgesetzt ist. Nun ist aber das Czernin'sche Ölgemälde von so untergeordnetem Kunstwert, so oberflächlich und flüchtig gemalt, von so geringer Hand, dass die Vergleichung wirklich sehr schwer fällt. Der unbekannte Künstler hat sich so sehr in den schablonenhaften Typus des Modeporträts seiner Zeit hineingearbeitet, dass sein Bildnis eben nicht besonders charakteristisch ausgefallen ist. Indes möchte ich doch wohl nach sorgfältiger Vergleichung mit jener Medaille glauben, dass es Fischer und somit der Pendant auch seine Frau darstelle, denn die Stirn-, Nasen- und Kinnbildung hat vieles, was an jenes ausgezeichnete und zweifellose Abbild erinnert. Dabei kommt aber nur die Altersbestimmung in Rechnung. Johann Bernhard erscheint auf dem schlechten Petersburger Bilde gegen die Fünfzig, es müsste somit circa 1707 gemalt sein. Wenn wir annehmen, dass seine Frau, Sophie Morgner, bei der Hochzeit 1690 circa zwanzig Jahre alt gewesen, so hätte sie 1707 siebenunddreissig gezählt, was nach dem Bilde wohl auch möglich wäre. Es kann also immerhin sein, dass die Bilder wirklich das Paar vorstellen, wofür eine alte Tradition in dem altaristokratischen Besitz spricht; behaupten kann das aber wohl trotzdem niemand. Dabei kommt freilich in Betracht, dass etwa auch Fischer's zweite Frau, Sophie Lecher, gemeint sein könnte, welche ihm untreu wurde, ihn schnöde verliess und darum auch von ihm im Testament enterbt wurde, wie wir zu sagen haben werden, aber wir wissen nicht, wann die erste Frau Sophie Morgner

starb, und ebensowenig, wann er die zweite, Sophie Lecher, geheiratet hat. Nach ihrer äusseren Erscheinung macht die Dame auf dem Czernin'schen Bilde eben keinen sehr erfreulichen Eindruck. Sie war für den geistreichen, ja beinahe schönen Gemahl aesthetisch keine würdige Genossin, sondern sieht trotz der prunkvollen Kleidung und des königlich wallenden Mantels, den ihr der Maler nach dem Geschmack der Zeit um den Körper verlieh, recht unbedeutend aus. Übrigens wiederhole ich, dass ich bei der oberflächlichen Mache dieser Bilder nicht einmal im Stande bin, die Behauptung auszusprechen, dass hier Fischer selber dargestellt sei, geschweige denn seine uns ganz unbekannten beiden Gemahlinnen, obwohl ich nicht in Abrede stelle, dass gewisse Ähnlichkeiten mit der Medaille von Richter, mit dem Porträt in Seebarn und jenem im Besitze des Malers Prem bezüglich des Mannes vorhanden sind, von denen ich noch zu sprechen haben werde, sowie dass ich die alte Tradition in den Häusern Paar und Czernin keineswegs unterschätze, an der gewiss etwas Wahres sein kann. Aus jener Zeit ist uns aber so wenig überliefert, dass wir uns mit solchen negativen und unbefriedigenden Resultaten schon in Resignation abfinden müssen.

Seit der Renaissance war es auch in Wien, wie in den meisten Städten des Südens, Gebrauch gewesen, bei festlichen Gelegenheiten, welche mit feierlichen Einzügen ausgezeichnet wurden, an bedeutenden Punkten der Strassen und Plätze Ehrenpforten und Triumphbogen zu errichten, durch welche die pompa ihren Weg nehmen sollte. Es war am häufigsten bei der Rückkehr der Kaiser von der Wahl und Krönung oder anlässlich des Eintrittes einer fremden Kaiserbraut in die Mauern der Stadt der Fall. Dass auch in solcher Gepflogenheit das Beispiel Italiens wirkte, dessen Städte seit dem XV. Jahrhundert fortwährend Zeugen derartiger glänzender, meist mit mythologisch-historischer Maskerade verbundener Aufzüge gewesen waren, ist einleuchtend, wenngleich in Wien die hier ebenfalls sehr beliebten mythologisch-allegorischen Darstellungen bei derlei Gelegenheiten nicht auf dem Wege der pompa selbst, sondern in der Regel im Hofe der Burg zur Aufführung kamen. Die Züge selbst hatten mehr ein officielles Gepräge, in denen Stadt-

obrigkeit und Bürgerschaft ihren Glanz entfalteten. Man findet in Schlager's Wiener Skizzen, neue Folge I., über solche Festlichkeiten seit der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in dem Abschnitt: »Schankhung und Erung« reichliches Material zusammengetragen. Die Punkte, wo sich die Ehrenpforten erhoben, waren an der Donau am Landungsplatze, das Lugeck, der damals noch gar beengte Stock-im-Eisenplatz, der Graben und Kohlmarkt. Von ihrem Aussehen und künstlerischen Charakter ist uns aus der früheren Zeit wenig überliefert, nur hie und da hat sich eine Darstellung erhalten, wie z. B. ähnliches in Francolin's Turnierbuch,[292]) wo derlei »porten«, wie die Stadtrechnungen sie benennen, im naiv-phantastischen Geiste der deutschen Renaissance zu sehen sind. Man schmückte sie besonders gern mit »Risen-Pilder«, die z. B. 1563 beim Einzuge Ferdinand's versilbert waren: 1577 erhielt der Bildhauer Mathias Manmacher (Monnacher) 150 fl. »wegen den grossen Mann so Er zu der Ehrenporten am graben gemacht hat.« Manmacher war ein tüchtiger Künstler und auch sonst sehen wir stets die besten Meister in der Stadt mit der Errichtung der Porten beauftragt, so 1563 den (auch bei St. Stephan beschäftigten) Hanns Saphoi, also offenbar einen Italiener, »hat all Porten ins grosse mas auf den Poden gerissen, vnd alsdan den Zimerleuthen vnd Tischlern ins Werch geben.« In dem Hauptmotiv solcher Architekturen, den fast immer wiederkehrenden Riesen, erkennen wir das Karyatidenmotiv oder die captivi des Michelangelo aus dem Ideenkreise der südlichen Prachtbaukunst, was hervorgehoben werden muss, weil es auch in der Barocke typisch bleiben sollte, ja von den flüchtigen Festportalen in monumentalem Material sich dann auch an den Palastthoren einen dauernderen Posten erringen sollte. Das ist gerade für die Architektur der Fischer, Hildebrand etc. wichtig.

Im Jahre 1690 begrüsste Wien den neugekrönten Römischen König, Joseph, den Schüler Fischer's, in seinen Mauern. Die Stadtrechnungen, welche Schlager[293]) publiciert hat, geben über die vom Magistrat veranstalteten Festlichkeiten Auskunft. Es heisst da: »Ehrenporten am Stockh am (sic!) Eisen, ... Johann Bernhard Fischer Ingenieur, umbwillen, bey Sinnreicher inventirung, der von gemainer Statt aufgerichteten ruhmwürdigen

Ehrenportten, derselbe seinen Embsigen Eyfer vnd angewendten Vleiss hat verspüren lassen .... 300 fl.« Dabei folgt noch der Posten: »Dem bürgerlichen Mahler Johann, Georg Payer für die Gemähl der Ehrenporten .... 70 fl.« Dieser Maler kommt nach Schlager[294]) 1690 auch im Stadtgrundbuch als Hausinhaber vor, 1701 jedoch in Jordan's Schatz-Schutz und Schantz nicht mehr, so dass er inzwischen wohl gestorben zu sein scheint. Nach alter Sitte verlegte der Magistrat auch ein Ehrenporten-Libell, wovon drei Prachtexemplare in »Gold und Silberstuk«, vierzig in französischem Leder und hundertfünf »in güldenen Brocath vnd gulden schnitt« — zusammen um 84 fl. ausgestattet waren. Die Kupferstiche der Ehrenporten liess man wie gewöhnlich in Augsburg anfertigen.

Wir besitzen zum Glück eine höchst wertvolle gleichzeitige Erörterung, welche die Errichtung der beiden Ehrenpforten Fischer's zum Gegenstande hat und das Ereignis auf die interessanteste Weise zum Anlass nimmt, um vom kritischen Gesichtspunkt eine Betrachtung über den Wert einheimischer Kunst gegenüber den so verhimmelten Leistungen der Welschen in Wien aus diesem Grunde anzustellen. Ein Fund dieser Art ist eine wahre Erquickung für den Kunstforscher, dem ja leider gerade aus der Barockzeit so wenig Quellen aus Äusserungen von Zeitgenossen zugebote stehen, die, ein wenig farbig und lebendig schildernd, in das Kunsttreiben ihrer Tage Einblick gewährten. Je seltener man neben den trockenen Notizen der Rechnungen und sonstigen Urkunden auf eine solche Stelle stösst, desto höher weiss man sie zu schätzen. Sie zeigt, wie heftig im damaligen Kunstleben Wiens die Geister aufeinandergeprallt sein müssen, wie lebhaft über den Vorrang der einheimischen und der eingewanderten Künstler gestritten worden sein mag, — sie ist eines der bedeutsamsten Documente der Kunstgeschichte aus jener Epoche.

Der Verfasser ist jener bereits genannte Johann Wagner von Wagenfels, der Geschichtslehrer desselben Fürsten, den auch Fischer unterrichtet hatte, zu dessen Ehre eben die besprochenen Triumphpforten errichtet worden waren. Der kais. Obristhofmeister Fürst Karl Dietrich Salm hatte ihn als Instructor in den politischen Wissenschaften und in den Historien gewählt

und veranlasste ihn, wie Rink[295]) erzählt, ein Buch von der Historie dieser Zeit zu schreiben, von dem, wie der Buchdrucker sich eidlich zu verpflichten hatte, nicht mehr als drei Exemplare veranstaltet wurden. In demselben hätte der künftige Kaiser als goldene Regeln zwei Hauptlehren erhalten: den Geistlichen nicht zu viel zu vertrauen und die Ausländer den Landeskindern nicht vorzuziehen. Wagner schrieb ferner ein zweites Werk, von welchem schon Erwähnung gethan worden und dessen Titel ich hier anfüge: »Ehren-Ruff Teutschlands, Der Teutschen Und Ihres Reichs. Durch Hannss Jacob Wagner von Wagenfels, Rittern des Ordens Christi, der Römischen Königlichen Majestät Historicum und Politicum. Cum gratia et Privilegio etc. Wienn in Oesterreich. Gedruckt bey Joh. Jac. Mann, Univ. Buchdr. 1691.«

In diesem umfangreichen Opus lebt ein Geist, der in der damaligen Zeit, im verwelschten Wien, sehr auffällig berührt. Die scharfe Polemik des für seine Sache begeisterten Autors streitet wider alle Fremdländerei, vor allem gegen die Franzosen und Italiener. Gegen jene stachelt ihn das patriotische und dynastische Gefühl, welches ihn in ihnen die Erbfeinde Habsburgs und Deutschlands erblicken lässt; diese scheinen ihm mehr auf dem Boden des socialen Lebens und der Künste im Wege zu stehen. Gar gründlich führt er nun seinen Beweis, nämlich den Satz, dass in allen Dingen die Nachahmung und Bewunderung der Fremden überflüssig, grundlos, thöricht und schädlich sei, durch, — von der grossen Welthistorie an, bei welcher selbstverständlich der edle Held der Varusschlacht keine kleine Rolle spielen darf, bis zu den komischesten Alltäglichkeiten, wie z. B. gezeigt wird, dass die beliebten französischen Kamine nicht viel nutz wären. Es ist überflüssig zu sagen, dass in einem starken Capitel auch der Reinigung der deutschen Sprache von den Fremdwörtern Aufmerksamkeit gewidmet wird, — ganz wie heute, nur mit dem Unterschiede, dass dasselbe Phaenomen in einer Periode des ärgsten Verfalles alles deutschen Wesens merkwürdiger und auch vernünftiger ist als in derjenigen seiner übertriebensten Verhimmelung. Wagner treibt bei diesem Bemühen natürlich dieselben Allotria wie Zesen und ähnliche Köpfe des XVII. oder wie die Herren Stephan und Riegel des laufenden Jahrhunderts. Von der ganzen Menagerie seiner

urdeutschen Wortungeheuer hat sich auch keines glücklicherweise erhalten.

Wie man hierüber nun urtheilen möge, — die Tendenz, welche den wackeren Mann leitete, war eine edle, reine; in jener Zeit, von der ein Schriftsteller äusserte, man könne in Wien besseres Italienisch lernen, als in der Heimat dieses Idioms, gewiss hochanerkennenswert, wenn er dabei im einzelnen auch übers Ziel hinausschiessen mochte. Sein Buch hat auch in Wien einige Schule gemacht, wie z. B. noch viele Jahre später die Schrift des Jesuiten Neiner: Vienna curiosa et gratiosa, beweist, in der es ganz im Stile Wagner's über Fremdländerei und Fremdwörter losgeht.[296]) Dass es diesem um seine Sache ernst gewesen, beweist die Thatsache, dass der 642 zweispaltige Folioseiten starke »Ehrenruff« fast kein französisches Wort enthält. Neben der von den überflüssigsten und gesuchtesten Fremdwörtern wimmelnden Lectüre der damaligen Literatur nimmt sich das Buch gar seltsam aus. Dieser Mann war nun des jungen Erzherzogs Lehrer, er war auch seines Collegen in diesem wichtigen Berufe, Fischer's, Freund und letzteres hat er in der uns interessierenden Stelle glänzend bewiesen.

Wenn Wagner in seinen Phantasien über deutsche Sprachreinigung soviele Ähnlichkeit mit den heutigen Don Quixote's dieser fixen Idee bekundet, so unterscheidet er sich umso vortheilhafter von ähnlichen modernen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunstschwärmerei. Auch hier vertritt er zwar die Ansicht, dass die Einheimischen so Gutes zustande brächten, als die vergötterten Fremden, jedoch, er wirft damit nicht zugleich die fremde Erscheinungsform der Production über Bord. In dem Capitel: »Von Städten und Gebäuden in Teutschland« (pag. 58—77) bemüht er sich darzuthun, dass die Städteanlagen, Kirchen, Paläste, Wohnhäuser in Deutschland sich mit den auswärtigen messen können. Paris findet er weit übertroffen, Italiens Vorbilder wenigstens erreicht, und hierin sieht er den Triumph der heimatlichen Meister. Es fällt ihm aber nicht ein, diese aufzufordern, sie sollten den fremden Stil und Charakter ihres Kunstschaffens gänzlich ablegen und dafür entweder etwas ganz neues Eigenes ersinnen oder irgend einen alten vaterländischen Kohl aufwärmen, um ihn dem fremden Menu als

Leibspeise entgegenzuhalten. Wagner nennt vielmehr das, was er als Erfolge eines Fischer's gewahr wurde, »die Teutsche Kunst,« welche über die Ausländer den Sieg davongetragen habe. Die Barocke eine sieghafte deutsche Kunst im Auge eines deutschgesinntesten Zeitgenossen, der das Fremde so ingrimmig befehdet — das mag manchem urgermanischen Gegner jenes Stiles von heute nicht wohl munden, welcher nur in der Bierkrügel-Renaissance den echten deutschen Kunststil erblickt, falls er nicht etwa gar eine neue Auflage des Flechtwerk- und Bronzespiralenstiles der Taciteischen Urgermanen von dem Patriotismus der Künstler nach Sedan fordern sollte. Darin also beweist sich der Deutschthümler von 1690 bedeutend weiser als seine Epigonen. [297])

Wagner's Jubelgesang auf Fischer — denn so darf man die Stelle wohl heissen — ist noch im selben Jahre geschrieben, in dem die Triumphpforten aufgestellt wurden, offenbar im frischen, freudigen Eindruck über den Erfolg des Freundes. Wir sehen daraus, dass die Spannung zwischen den italienischen und den österreichischen Künstlern in Wien schon ziemlich gross war, was uns nach dem von Strudel und Burnacini Mitgetheilten wohl begreiflich dünkt. Doch es ist Zeit, die Stelle selbst anzuführen. [298])

»An diesem Orth, meine ich, schicke es sich nicht übel, der zwei künstlichen Triumph-Porten, so im Jahre 1690 bei dem prächtigen Einzuge Ihrer Kön. Majestät, da selbe von dem Crönungs-Tag aus dem Reich Siegprangend zurück-kommen, von dem Kunst- und Sinnreichen Herrn Fischer mit Verwunderung der gäntzen Welt allhier seind aufgerichtet worden, mit mehreren zu gedenken. Dann damals ist jenes, was ich Öfters sagen gehört, in der That selbst erwiesen worden, nehmlich, dass die Aussländer mit ihrer Geschicklichkeit wider unsere Künstler in dem verblendeten Sinn unserer Teutschen selbst so lange Siegprangen, so lange man von einer solchen Sache handlet, deren eigentliche Beschaffenheit nicht mit Händen gleichsam gegriffen werden kann, sondern die nur in der Einbildung, welche die Aussländer, nach ihrem Belieben, unsern Teutschen zu schmieden pflegen, allein besteht; wenn aber ein solches Werck muss verfertiget werden, worüber Jedermann

ein rechtes Urtheil kan fällen, und welches der Künstler den Leuthen nicht anders kan einräumen, als es an ihme selbst ist; so zeigt sich die Sache gar bald, wer künstlicher und tiefsinniger sey, ein Teutscher oder ein Aussländer? Allermassen sich alsdann auch ein Aussländer um die Aufrichtung einer Ehren-Porten angenommen, und vorhero, gleichwie ich selbst gehört, eine grosse Pralerey von seiner Kunst und Wissenschaft allenthalben gemacht, mit Versicherung, dass er etwas wolle zuwegenbringen, welches in Teutschland noch niemals wäre gesehen worden, und das die Teutsche Künstler, als nach seiner Meynung sehr grosse Ignoranten, nicht würden begreiffen können; wie er dann zur Erreichung dessen gar aus seinem Vaterlande, sonderlich aber von Bologna, Schnützer und Baukünstler hieher beruffen. Allein nachmahls kam es ganz umgekehrt herauss; denn die von (dem) Teutschen, welcher nicht die Wort, sondern das Werck wollte reden lassen, aufgerichteten zwey Ehren-Porten waren dermassen prächtig, Kunst- und Zierreich, dass so wohl Aussländer als Teutsche sich darob höchlich verwunderten; aber dem fremden Werck solche üble Titul und Nahmen gaben, die sich hieher zu setzen keines Weegs schicken. Und dieses war ein schöner Triumph- und Ehren-Tag, in welchem nicht allein Ihre königliche Majestät, als wie ein, zur Frolockung des sämmtlichen Volcks vom Himmel, herabgeschickter Engel, in das Weltherrschende Wienn, mit einer unvergleichlichen, und von der Teutschen Weissheit wohlangeordneten Pracht Sieg-Prangend eingeritten, sondern an welchem auch die Teutsche Kunst und Geschicklichkeit wider die Hochachtung der Aussländer in den Gemüthern aller Zuschauer einen sehr herrlichen Sieg erhalten hat.« [299])

Wenn wir annehmen dürfen, dass Wagner's Worte nur einigermassen die damalige Stimmung in den Wiener Kunstkreisen zum Ausdruck bringen, so waren die beiden Ehrenpforten Fischer's in der That auch für seinen Ruhm Eingangspforten geworden, in Wien das erste grosse Werk, mit dem er selbständig aufgetreten war und die Welschen, die ihm an dem Dreifaltigkeits-Monument noch vielfach hemmend entgegengestrebt hatten, glänzend besiegte. Es muss um besagte Arbeit ziemlich heiss hergegangen sein und das öffentliche Interesse

sich lebhaft an dem Kampfe betheiligt haben, da wir über Fischer's Werk solche Freude vernehmen und von den Schimpfreden über das Fremde hören. Man vergesse auch nicht, wie sehr die Gelegenheit, aus welcher das Kunstgebilde entstand, zur regen Theilnahme der Gemüther das Ihrige beitrug, wie das zu allen Zeiten so kommt. Der Einzug des geliebten, von allen mit grossen Hoffnungen als römischer König begrüssten Fürsten und im allgemeinen ferner die Stimmung patriotischen Eifers in jenen Tagen, welche bald in den grossen Thaten Eugen's in Italien ihre herrlichste Besiegelung finden sollte. Es war wirklich, wie Wagner sich ausdrückt, auch für Joseph's Lehrer, für unseren jungen Meister, ein Ehrentag!

Wer nun ist aber der arme Welsche, der erstlich so hoch geprahlt hatte, und dann, nach Wagner's Darstellung, so arg durchgefallen war? Leider gedenkt keine andere Überlieferung des Vorfalles, so dass wir mit unserer Combination lediglich auf die Stelle selbst angewiesen sind. Ich hatte einen Augenblick an Burnacini gedacht, dessen Kunst derlei flüchtige Decorationsstücke wohl gelegen gewesen wären und dessen Wesen auch das stolze Selbstgefühl eigen war, von dem Wagner kündet. Jedoch, es scheint ein anderer gemeint. Mit Bologna, von woher die meisten Gehilfen zu dieser Arbeit in der Eile berufen worden waren, hat Burnacini zeitlebens nichts zu thun, umsomehr aber andere Meister, die in der Kunstgeschichte Wiens um jene Zeit eine bedeutende Rolle zu spielen anfangen und auch künftig mit Fischer noch in Collision, oder wenigstens in Concurrenz treten sollten.

Ich habe bereits in einem Aufsatze das Wichtigste über die Galli-Bibiena, eine ziemlich zahlreiche Künstlerfamilie aus Bologna, zusammengestellt, ein übrigens noch ungenügendes Material, das sich mir seitdem schon ansehnlich vermehrt und erweitert hat.[300]) Allerdings fällt die Blüte des Bibiena'schen Geschlechtes in Österreich erst in etwas spätere Zeit, nämlich unter Ferdinando, Antonio und Giuseppe d. N., welchen Karl VI. besondere Gunst erwies, da er den Erstgenannten schon während seines Aufenthalts in Spanien schätzen gelernt hatte, jedoch auch schon in den Tagen Leopold's I. fasste ein Mitglied der Familie hier festen Fuss und dieser könnte, nach meinem

Ermessen, sehr wohl der Rivale Fischer's bei in Rede stehendem Anlasse gewesen sein. Es ist Francesco Galli-Bibiena, Bruder jenes später erst nach Wien gekommenen Ferdinand, und wie dieser und die gleichfalls als Malerin thätige Maria Orania Sprössling des alten, 1625 geb., 1665 gest. Giovanni Maria, welcher den Namen des Geschlechtes (Bibiena) angenommen hatte,[301]) Schülers des Francesco Albani. Der jüngere Sohn, Francesco, war 1659 in Bibiena bei Bologna geboren, Maler und Architekt gleich dem älteren Bruder, dessen Landschaften er öfters mit Staffagen versah. Zuerst in der Heimat thätig, baute er in Mantua die herzogliche Reitbahn, wirkte am Hofe zu Parma und gieng dann nach Neapel, wo er bei dem Arrangement der wegen der Ankunft Philipps V. vorbereiteten Festlichkeiten zu thun hatte. Dieser König machte ihn auch zum Hofarchitekten und wollte ihn nach Spanien mitnehmen, aber der Künstler schlug den Antrag aus. Er wandte sich nach Wien, wo wir ihn schon bei der Ausschmückung der Leopoldinischen Oper antreffen, daher sagt Dlabacz[302]) unrichtig, er sei mit seinem Bruder Ferdinand nach Wien gekommen; letzterer kam erst 1712 dahin.

Der Kaiser verlieh ihm 6000 fl. Jahrgeld (?), was ihm nicht genügt haben soll, er forderte 8000. Kaiser Joseph belohnte ihn noch reicher und gestattete ihm, zugleich für fremde Aufträge zu arbeiten. Später wurde ihm ein Antrag nach London zu gehen zutheil, er begab sich aber nach Lothringen, wo er ein grosses Theater errichtete. Auch in Verona arbeitete er, wo durch ihn im Verein mit dem gelehrten Maffei das Theatergebäude (Filarmonico) entstand, und in Rom ist das Teatro Aliberti seine Schöpfung. Der Tod dieses thätigen, aber unruhigen Meisters erfolgte 1739, seine ersten Lehrer waren Cignani und Lorenzo Partinelli; er selbst bildete den Joseph Chamant heran, einen Lothringer, der noch 1760 als kais. Hofmaler und Baumeister in Wien vorkömmt,[303]) ferner den Perspectivmaler Giuseppe Civoli. Als Landschaftsmaler hält sich Francesco an das Ideal Claude Lorrain's, als Baukünstler edierte er das Werk: »L'Architettura maestra dell' Arti che la compongnono.«[304]) Obwohl er, wie aus dem Ebengesagten hervorgeht, schon viel früher in Wien Bedeutung hatte, kennt ihn Schlager[305]) aus den

Hofrechnungen doch erst 1710 als ersten Theateringenieur und nennt ihn als solchen den Nachfolger Burnacini's, was insofern nicht ganz richtig ist, als dieser bei seinem Tode ja schon zu weit höheren Ehren gestiegen war. Da Francesco in den Hofkammeracten nie erscheint, so vermuthet Schlager, dass er aus des Kaisers Privatcassa gezahlt worden sei. Es frägt sich dann aber nur, wie er in dem Falle den Titel eines Theatralingenieurs hätte führen können, mit welchem ihn übrigens die damals in Wien gedruckten Textbücher der Opern: Tigrane, Mucius Scaevola und Cajo Greco anführen. Tschischka,[306]) der ihn k. k. Hofmaler und Architekt nennt, will auch von einem Wirken des Künstlers in Prag wissen und bezeichnet als den Todesort »seine Vaterstadt«, d. h. Bologna.

Wir dürften kaum irregehen, wenn wir annehmen, dass zwischen Burnacini und diesem Galli-Bibiena ein ähnliches Verhältnis statthatte, wie zwischen dem einflussreichen Senior der italienischen Wiener Künstler und Paul Strudel. Möglicherweise hatte Burnacini auch die Anstellung Francesco's in Wien veranlasst und eine feindselige Stellung desselben zu Fischer erklärte sich daraus wohl von selbst. Wenn aber Wagner von dem Siege seines Freundes auch noch so Glänzendes zu erzählen weiss und wir dem Verdienste unseres Helden auch gewiss nicht nahetreten wollen, so dürfen wir desswegen doch nicht denken, dass Francesco etwa ein miserabler Pfuscher gewesen sei, das wäre ein arger Irrthum. Die Bibiena's waren sämmtlich in ihrer Art vortreffliche Künstler, wennauch allerdings nur mehr als Decorateure denn als grosse Architekten im eigentlichen Sinne. Wenn es also auch erfreulich ist, dass Fischer mit seinen ernsteren, der strengern Architektur würdigen Gedanken gegen einen solchen leichten Theaterkünstler durchdrang, weil mit einem Siege dieser Art eine Zukunft der gediegeneren Baukunst in Österreich inauguriert wurde, so wäre es doch kenntnislos und oberflächlich gesprochen, wollte man Wagner's, von sanguinischem Patriotismus dictierte Worte dahin interpretieren, dass Fischer einen Sieg über einen talentlosen Schwindler und Prahler davongetragen habe, was ja auch keine Ehre gewesen wäre. Das Theater in Verona und andere Werke Francesco's, die mir bekannt sind, beweisen, dass er

ein sehr bedeutender und im Zeitgeschmack versierter Meister gewesen, der aber dem eben über den Zeitgeschmack genial hinausgreifenden Geiste seines grossen Nebenbuhlers allerdings nicht standzuhalten vermochte. Dies müssen wir festhalten, um jede Unbilligkeit im Urtheil zu vermeiden.

Die Geschichte, welche sich bei dem Einzug Joseph's abspielte, Fischer's Triumph mit seinem Triumphpforten, war wohl nur ein Vorspiel dessen im kleinen, was sich im grossen zwischen ihm und Ferdinand Galli-Bibiena sechsundzwanzig Jahre später wiederholen sollte, als Fischer's Modell zur Karlskirche den Sieg über dasjenige des Italieners davontrug. Auf das Ereignis von 1690 aber wurde nicht eine, — wie zu lesen ist, — sondern zwei Medaillen geschlagen, deren künstlerischer Urheber Joh. Ignaz Bendel ist, der Bildhauer, welcher die von Fischer angefangenen Reliefs am Pestdenkmal ausgeführt hatte.

Die Medaillen haben grosse Wichtigkeit, einmal wegen ihrer eigenthümlichen Schönheit, dann aus der Ursache, weil sie uns trotz der skizzenhaften Behandlung genügende Abbildungen der beiden Triumphpforten liefern. Ihre Inschriften benachrichtigen uns ferner darüber, wer die Ehrenpforten aufgestellt hat, nämlich die kleinere die sogenannten fremden Niederläger, d. i. Handelsleute, welche sich stets in der Weise mit Triumphbogen bei solennen Anlässen, und zwar meist auf dem Stock-im-Eisenplatze sehen liessen, die grössere aber der Magistrat, wie wir auch schon aus der Rechnung gesehen haben. Nur letztere ist mit dem Namen Bendel bezeichnet, doch ergibt sich schon aus der vollständigen Gleichheit der Masse, der technischen und künstlerischen Behandlung, dass auch die erstere das Werk desselben Modelleurs sei. Die kais. kunsthistorischen Sammlungen besitzen beide in gelber Bronze[307]) gegossen, erstere mit dem Diam. 6·5 *cm* und 5 *mm* Dicke, letztere im Diam. von 6·4 *cm* und 6·5 *mm* Dicke. Es ist unerlässlich, von den Medaillen eine Beschreibung zu geben, indem dadurch zugleich die beiden, in der That überraschend geschmackvoll und gross gedachten Erfindungen Fischer's ihre Schilderung finden. Beide Medaillen entbehren sowohl eines Randes als einer runden Umschrift. Das Bild des Gebäudes befindet sich auf dem Avers, rückwärts sind Inschriften. Der Modelleur bekundet vielen

Geist in seinem flotten, malerischen Tractament der Architektur, die natürlich aber das viele figuralische Beiwerk nur skizzenhaft und undeutlich wiedergeben kann.

Die erstere trägt auf dem Avers die Inschrift:

LEOPOLDO MAG. ELEONORÆ AVG. IOSEPHO.
GLOR. MDCXC.

Der Portalbau hat drei Durchgänge im Rundbogen, der mittlere bedeutend höher, rechts und links von einer jonischen Säule begrenzt. Die Seitenflügel neben dem Hauptthore werden eigentlich nur von gewaltigen Postamenten gebildet, durch deren Mittelachse die Nebenthore führen. Ausser den Postamenten folgt dann, gleichwie zu den Seiten des Hauptportales, je eine, die Ecke bildende jonische Säule. Auf den grossen Postamenten nun steigt rechts und links eine hohe Spiralsäule nach dem Muster der Trajanssäule frei empor, die Windungen mit Reliefbildwerk geschmückt, auf dem Toscanischen Capitäl steht je eine Statue. Den Fuss dieser Säulen verdecken dem Beschauer für Inscriptionen bestimmte velamina, ähnlich jenen an der Grabensäule, und etwa als Tücher, Felle, Vliesse oder dgl. gedacht. Neben jedem dieser Gegenstände sitzt an den Seiten eine Figur. Hinter den Säulen breitet sich die Attica herüber bis an die Enden des Baues, ihr verkröpftes Gesimse tragen die Figuren zweier Gefangener, die Brüstung der Attica selbst aber wird durch herabfliessende Draperien sehr malerisch verhüllt. An den Flügeln stehen auf der Attica wieder je zwei Statuen. Nun folgt der Aufbau in der Mitte über dem grossen Bogen. Es ist in zwei niederen Abstufungen gedacht, in deren Mitte eine Cartouche. Auf dem Simse sitzen wieder gefesselte Gestalten, in der Mitte aber ragt noch eine gewaltige Weltkugel empor, um und auf welcher Figuren und Wolken angebracht sind, von welcher ferner mächtige Strahlen weit nach oben und den Seiten ausreichen.

Den Revers füllt fast gänzlich ein Löwenfell aus, — also wieder jenes beliebte Motiv, — hinter und über welchem bloss der mit dem Petasus bedeckte Kopf des auf der Tuba blasenden Mercur sichtbar wird, welcher als Träger dieses Inschriften-Felles zu denken ist. Die Worte lauten:

ARCVM HVNC
TRIVMPHALEM
NEGOTIATORES
PRIVILEGATI EX:
TRANEI POSVERVNT.

Wir haben da ein merkwürdiges Stück der Entwicklung Fischer'scher Studien vor uns. Das Motiv des dreithorigen römischen Triumphbogens verquickt er mit demjenigen der römischen Ehrensäule. Die Verbindung ist zwar deswegen keine glückliche, weil die Dreitheiligkeit der Façade dadurch nicht zum klaren Ausdruck kommt, dass die mächtigen Säulensockeln zu weit vorspringen und, das Mittelthor tief hineindrängend, dessen Bedeutung unterdrücken. Durch die Anbringung der kleinen Seitenthürchen in den Sockeln, — was deren Monumentalität und Wirkung schädigt, — wird die Empfindung der Dreitheilung nicht genügend hergestellt. Jedoch, abgesehen davon, muss die Totalwirkung des Aufbaues höchst abgeschlossen, originell concipiert und harmonisch befunden werden; es ist aber vielmehr eine Kirchenfaçade als die eines Triumphbogens. Man wird deutlich inne, dass die Idee, welche in derjenigen der Karlskirche dann zur Reife gelangen sollte, fortwährend in dem Geiste des Künstlers gährte, ein Zeichen, wie gewaltig die in Rom von dem Anblick jener Monumentalsäulen gewonnene Anregung gewesen sein muss. An dem Triumphbogen von 1690 zeigt sich eine Lösung, ein Experiment mit dem wichtigen Thema, mit dem wir im »Entwurf« und sonst den Meister noch sich unermüdlich und unerschöpflich beschäftigend finden, bis ihm der grosse Wurf endlich in jener herrlichen Kirchenfaçade auf so unvergleichlich schöne Weise gelingen sollte.

Das Motiv der Weltkugel haben wir an dem schon beschriebenen, nicht zur Ausführung gelangten Project der Pestsäule gleichfalls angetroffen. Es bildet zu dem unteren, rein architektonischen Theile der Ehrenpforte einen ganz malerischen, barocken Contrast, wozu sich noch ferner die Wolken, die vielen Figuren und die grossen Teppiche der Attica gesellen. Diese Mischung charakterisiert eben Fischer's Schaffen in seiner früheren Epoche. Einerseits unterlegt er dem Ganzen schon strenge, der classischen Formenwelt entnommene, architekto-

nische Motive; wo bei ähnlichen Anlässen die Burnacini, die Bibiena phantastische Opernarchitekturen schufen, welche sozusagen keine historische Berechtigung haben, geht er logisch für den Zweck einer modernen Ehrenpforte auf römische Denkmäler ähnlicher Bestimmung zurück. Dies war es auch ohne Zweifel, was seinen Entwurf Aufsehen erregen liess, den Gegner schlug und Wagner's Bewunderung wachrief. Im übrigen aber huldigt er noch, — und besonders bei einem solchen flüchtigen Decorationswerk, dem Geschmack der Zeit, freilich viel massvoller und geschmackvoller als ein Strudel und seinesgleichen, die beiden Elemente sind im Ringen miteinander, — das fühlt der Beschauer deutlich. Noch durch eine Reihe von folgenden Schöpfungen des Meisters geht sichtlich derselbe Kampf; so ist es an der sogleich zu schildernden zweiten Ehrenpforte, so an der späteren von 1699 zu bemerken, die Milizia deswegen natürlich als zügellos Borrominisch, capriciös und unvernünftig heruntermacht. Trotz des Unklaren, das bei solcher Mischung des Constructiven und Decorativen, des Strengen und des Malerischen, dem Werke anhaftet, ist aber der Zauber von Schönheit, die Kraft der Phantasie und der vornehme Geschmack der Composition in hohem Grade zu empfinden.

Der grössere Triumphbogen übertrifft den ersteren indes beiweitem. Es war ein grosses Gebäude, dem gleichfalls der Gedanke des Constantinbogens zugrunde lag, dessen Wirkung aber viel reiner, mächtiger und klarer wurde, weil der Künstler hier keine Versuche mit Spiralsäulen oder sonstigen fremdartigen Motiven machte. Er hielt sich an jene römische Urform, die er nur über der Attica durch einen Mittelaufbau vermehrte. Mittel- und Seitenportale stehen zwischen gekuppelten Säulenpaaren korinthischer Ordnung, so dass an der Façade, also im ganzen acht Säulen in vier Paaren zu stehen kamen. Sie haben natürlich gleiche Höhe und stehen auf Piedestalen, deren Höhe von den Nebenthoren nur etwas überragt wird, während der Hauptbogen imposant aufsteigt. Die Façade unterscheidet sich aber von dem antiken Vorbilde auch dadurch, dass sie nicht in Einer Linie liegt, die Säulen neben dem Hauptdurchgang treten weiter hervor und auf echt barocke Manier ist nun von hier zu den Flanken der Façade, in denen die kleineren Thüren

angebracht sind, der Übergang im Grundriss durch eine Curve gebildet. Auch über dem Mittelthor springt die Façade in einer Bogenwand hervor. Die Säulen neben diesem Haupteingang haben so weite Intercolumnien, dass in jedem Paare unten eine auf dem Sockel fussende Standfigur, weiter oben aber eine Nische, abermals mit einer Statue, Raum hat. Über den Capitälen ruht ein kräftiges, verkröpftes Cornichegesimse, welches das Baluster-Geländer der Attica trägt. Auf den Seitenflügeln sind über den Thoren Inschrifttafeln, darüber aber Nischen mit Figuren angebracht; auch die Attica ist mit solchen besetzt und die Thorwangen des Durchganges zeigen gleichfalls bildnerischen Schmuck. Den Scheitel des Mittelthores zeichnet eine Cartouche aus, dann aber folgt hier in der Höhe der Attica eine majestätische Gruppe: vier bäumende Rosse einer Quadriga sammt Wagenlenker, als welchen wir offenbar den römischen König zu denken haben. Auf den Seiten der Flügel erheben sich in derselben Höhe auf der Attik grosse Gruppen von Waffenspolien.

Über der Quadriga steigt der Aufbau im Mittel empor. Er hat vier Hermen-Karyatiden als Stützen, auf ihnen ruht ein seitlich horizontales, in der Mitte bogenförmiges Gebälk, welches noch, als oberster Bekrönung, einer reichen Gruppe von Figuren zur Basis dient; letztere lassen sich weiters nicht unterscheiden. Unter diesem grossartigen Bilde liest man: BENDL. (Siehe die Kopfleiste dieses Abschnittes.)

Der Revers enthält nichts als die Inschrift:

LEOPOLDO MAGNO
ELEONORÆ AUGUSTÆ
IOSEPHO GLORIOSO
S. P. Q. VIENNENSIS
ARCUM HUNC
TRIUMPHALEM
POSUIT.
MDCXC.

Es ist bewunderungswürdig, welche brillante Prachterscheinung der Künstler im Sinne des Barockstils aus dem einfachen Substrate des dreithorigen Bogenbaues zu gestalten

wusste. Durch das Vorspringen des Mittelbaues, die Krümmungen der Flügel, das stolze Aufstreben der Bekrönung wirkt das Ganze auf den ersten Anblick fast wie ein ansehnlicher Complex von mehreren Bauten, gliedert sich aber bei genauerem Betrachten sofort einfach und deutlich. Denken wir uns dazu die Pracht der Farben und der Vergoldung, wahrscheinlich auch Teppiche, welche bei dem ersten Bogen angewendet gewesen sein dürften, so steigt das Gebild in stolzer Herrlichkeit vor unseren Blicken empor. Aber noch ein anderes muss erwogen werden. Stünde heute diese Ehrenpforte in unseren Strassen, sie würde das Staunen Aller erregen; um den Eindruck, welchen Fischer's Werk anno 1690 in Wien ausübte, recht zu würdigen, müssen wir aber ferner auch noch bedenken, wie jene imposanten Erfindungen sich in dessen noch mittelalterlichen, engen Strassen ausgenommen haben mögen, wo weder die Adelspaläste noch die grossen Bürgerhäuser standen, welche erst in den nächsten Decennien eben durch Fischer, durch Hildebrand u. a. errichtet werden sollten. Damals gab es noch vorherrschend gothische kleine Häuschen mit sehr schmaler, spitzgiebeliger Gassenfronte hier, niedrig und mit wenig Fenstern, höchstens dass hie und da ein bescheidener Bau im localen Renaissancecharakter oder die ersten Barockformen mit schwerer, plumper Stuccatur sich dazwischenmengten. Auch von kirchlichen Prachtgebäuden gab es zu jener Zeit noch wenig in der Stadt; dazu kommt, dass von den glänzenden Decorationen im neuen Stil, wie sie die kaiserliche Oper hatte, doch nur ein sehr kleiner Theil begünstigter und vornehmer Personen etwas gesehen hatte: die Triumphpforten unseres Meisters waren daher von der eingreifendsten Bedeutung für die Architekturgeschichte der Stadt. Ihr Anblick gab zuerst der ganzen Bevölkerung den Begriff von dem grossen und vornehmen Charakter eines Stiles, der von der Einfachheit der damaligen baulichen Erscheinung Wiens so kräftig abstach, dem aber die Zukunft gehören sollte. Derlei hatte man um jene Zeit ja kaum irgendwo diesseits der Berge gesehen. Und während die Bibiena, die Burnacini, sich nur in den exclusiven Kreisen der höchsten Gesellschaft bewegten, gönnte es Fischer ein freundliches Geschick, dass seinem Schaffen eine populäre

Bedeutung zutheil werden sollte; er war eben nicht der Fremde, nicht der Italiener, der an den Donaustrand seinen neuen heimatlichen Stil brachte, nur weil da Gold einzuheimsen war, sondern der Sohn seines Volkes selber, der zu dessen Nutz und Frommen, zu des Vaterlandes Ruhm, was er in der Fremde gelernt hatte, der Empfindung und dem Bedürfnis der Seinen entgegenbrachte und die fremden Substrate im heimatlichen Geiste zu bewältigen wusste. Wir können uns deutlich vorstellen, wie die guten Wiener von 1690 mit offenen Mäulern vor jenen Variationen des Constantinbogens gestanden sein mögen, die ein gebürtiger Steirer ihnen zwischen ihre winkeligen Häuschen als fremdartige Wunderdinge, die ihnen aber gar wohlgefielen, gesetzt hatte!

In das nächstfolgende Jahr, 1691, fiel ein erfreuliches Familienereignis im Hause des Künstlers, indem ihm, wie die Taufmatrikel von Sct. Stephan verkündigt, am 26. Juli d. J. ein erstes Söhnlein an jenem Tage mit den Namen Joseph Ferdinand getauft wurde. Nach gut-altösterreichischer Sitte hatte ihm der Vater, der noch dazu des Kronprinzen Lehrer gewesen war, dessen Namen gegeben. Leider aber hatte die Freude keinen Bestand. Das Kind muss sehr bald gestorben sein, worauf der Umstand deutet, dass seiner niemals wieder Erwähnung geschieht, und ferner der weitere, dass der Nächstgeborene, der berühmte Nachfolger seines Vaters, Joseph Emanuel, nach gleichfalls vielverbreitetem Gebrauch, dem Verstorbenen mit seinem ersten Namen »nachgetauft« wurde.

Es wurde schon gezeigt, wie Fischer in der Folgezeit von verschiedenen Arbeiten, an der Grabensäule, für Graz, in Anspruch genommen war. Hiezu kam nun 1693 wieder ein grösseres Werk, die Errichtung des Hochaltars in der Wallfahrtskirche zu Mariazell in Steiermark, ein Auftrag, der wahrscheinlich als in den Wirkungskreis des von der Grazer Hofkammer besoldeten Ingenieurs gehörig zu betrachten sein wird. Übrigens wäre es auch glaublich, dass die Veranlassung dazu vom Hofe ausgegangen sei, denn der berühmte Gnadenort stand in den Zeiten Leopold's und seiner andachtseifrigen Gemahlin, Kaiserin Eleonora Magdalena, in grösstem Flor. Auftraggeber war das Stift Sct. Lambrecht. Zu meinem Bedauern gelang es mir nicht, urkundliche Nachrichten über das Werk zu ent-

decken. Herr k. k. Conservator Joh. Graus in Graz hatte die Güte, in der Sache eine Correspondenz einzuleiten, an welcher sich die hochw. Herren P. Othmar Murnik in Mariazell und P. Norbert Zechner in Sct. Lambrecht, dem Stammkloster des Wallfahrtsortes, freundlichst betheiligten. Es ergab sich aber bloss, dass seit der 1786 stattgehabten Aufhebung sich in Mariazell keine älteren Urkunden befinden; in Sct. Lambrecht sind zwar Acten und Correspondenzen aus unserer Zeit vorhanden, »diese warten aber noch, auf einen wüsten Haufen geschichtet, auf die ordnende Hand.« Die bereits geordneten Urkunden des dortigen Archivs geben keine Auskunft, darunter sind aber die meisten auf Mariazell bezüglichen Archivalien, nur ein Theil kam nach Graz, anderes wurde bei der Aufhebung — als altes Papier verkauft, die alte Geschichte!

Muss somit eine genaue Erforschung der Geschichte des Hochaltars künftigen, glücklicheren Funden anheimgestellt bleiben, so vermag ich doch wenigstens einige Beiträge dazu zu liefern.

Bei meinem Aufenthalte in Sct. Lambrecht 1892 fand ich eine höchst wichtige Nachricht. Nach dem Repertorium des Stiftsarchives, II., pag. 808, existiert eine Aufzeichnung, betitelt: Ratiocinia R. P. Gurnigg prof. S. Lambr. Viennae comorantis, was er aldorten de Ao. 1694 bis 1705 hat aussgeben: wirdt auch hierin specificirt, dass er Vor die Goldschmidt vnd anderen Künstler (naemlich anlässlich der Errichtung des Hochaltars in Mariazell) habe aussgeben. Benanntlich 36.773 fl. Hr. Ingenieur Fischer hat empfangen 15.142, Summa: 51.915 fl. Und ferner auf pag. 805 im selben Repertorium: Copia der Raittung des Hrn. von Fischer wegen des Hochaltar zu Maria Zell pr. 14.784 fl. 29 kr., welche Notiz also ein etwas früheres Stadium der Sache bezeichnet. Die Empfänge des Architekten für den Hochaltar sind von überraschender Höhe.

Der hohe, gewaltige Bau steht am Ende des Presbyteriums, ist also nicht zu verwechseln mit dem sog. Gnadenaltar in der uralten heiligen Cella in dem Hauptschiffe, in welcher das verehrte Madonnenbild aufbewahrt wird. Dieser pompöse Altar aus Silber wurde erst viel später, und zwar nach dem Entwurf des jüngeren Fischer, aufgerichtet. Die Aufstellung des

Hochaltars aber hieng wohl noch mit der Vollendung all jener umfassenden und langdauernden Modernisierungsarbeiten des XVII. Jahrhunderts zusammen, durch welche die frühere dreischiffige, aber beiweitem kürzere gothische Kirche in die gegenwärtige Erscheinung umgewandelt wurde. Ich habe auch darüber schon Eingehenderes publiciert.[308]) Durch die zu diesem Zwecke eingeleiteten Unternehmungen wurden, — ebenso wie in der Kirche auf dem Hof in Wien und gleichzeitig an vielen anderen Orten, — die Seitenwände des gothischen Baues zwischen den Strebepfeilern geöffnet und an den Seiten der beiden Nebenschiffe je eine Enfilade von Kapellen beigelegt, deren Achse auf jene der Kirche senkrecht steht; diese Kapellen selbst, besonders die wenigen, welche gänzlich vollendet wurden, gehören zu den prachtvollsten der österreichischen Barocke. Vergoldete, üppige Stuccaturen mit kleinen emblematischen Malereien, ganz im Charakter jener im Grazer Mausoleum, bilden hier einen imposanten Schmuck. Ausserdem wurde hinter dem Chor der früheren Kirche — welche im Langhaus aber noch in den barocken Maskierungen steckt, — die Erweiterung durch eine hohe Vierung mit Kuppel, Querschiff und ein weit vorgeschobenes Presbyterium erzielt. Die Längenachse des ganzen Kirchengebäudes beträgt 201, die Dimension des Querschiffes 67, die Höhe 99 Fuss. Der Architekt dieser vortrefflichen Umbauten war anfangs Domenico Sciassia, der auch in Sct. Lambrecht beschäftigt war,[309]) denn von diesem Stifte giengen die neuen Unternehmungen aus. Kaiser Ferdinand III. selbst gab bei dem Abte Benedict, welcher gegen den Gebrauch in Mariazell statt im Mutterhause residierte, die Anregung zu dem Vergrösserungs- und Verschönerungsbau und versprach ihm Unterstützungen. Der Grundstein wurde den 6. Mai 1644 gelegt; Ferdinand besichtigte zu dreienmalen den Fortgang der Arbeiten, welche unter Sciassia schon 1646 beendet worden sein sollen; jedoch erst am 31. August 1704 weihte Abt Franz Kaltenhauser den ganzen Neubau ein, dessen spätere Theile: Querarme, Vierung und Chor, sich von den malerisch bewegten Decorationsformen, womit der stehengebliebene gothische Theil umgestaltet wurde, durch grösseren Ernst und strengere Formen beträchtlich unterscheiden. Es schiene mir sehr denkbar, dass Fischer in Mariazell noch mehr zu

schaffen gehabt hätte als nur an dem Hochaltar,[310]) denn auch noch 1707 werden wir ihn an dem Orte antreffen.

Gehört somit der 1693 entstandene Marmoraltar noch in die langdauernde Unternehmung hinein, so sollte er selber auch erst in späten Jahren seine gänzliche Vollendung erfahren. Er hat die Gestalt eines imposanten Portalbaues von ziemlich ruhiger Wirkung, gross und ernst ist die Erscheinung seiner massigen Formen.[311]) Die Säulen zu beiden Seiten lassen eine grosse Nischenblende zwischen sich offen, deren heutige Füllung — ein elendes Transparenzgemälde — schon anzeigt, dass das Werk nicht nach dem ursprünglichen Plane seine Vollendung gefunden habe. Weiters schmückt den Altar eine kolossale Gruppe der Dreifaltigkeit in runden Figuren, von Silber im Gewichte von 600 Mark gegossen, nur der Kreuzesstamm Gott Sohnes besteht aus Ebenholz. Die Weltkugel unter dem Kreuze ist von Silber und misst sechs Fuss im Durchmesser, die Schlange auf derselben ist von Kupfer. Dass die heutige Anordnung dem ursprünglichen Gedanken nicht ganz entspricht, ergibt sich auch daraus, dass, wie Schmutz in seinem Topographischen Lexikon[312]) bemerkt, diese Weltkugel früher als Tabernakel gedient hat. In dem Auctionskatalog der Sammlung J. C. v. Klinkosch, sub 396, heisst es: »J. B. Fischer von Erlach. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und einer Engelsglorie. Entwurf für den Hochaltar in Mariazell. Feder- und Tuschzeichnung, Fol. Mit ganzem Namen signiert.« Dieselbe Zeichnung war schon auf der historischen Ausstellung der Akademie 1877 zu sehen, deren Katalog sie 47 *cm* hoch, 28·5 *cm* breit mit der Bezeichnung: Joan. Bernh. Fischer ab Erlachen anführt, von Mariazell aber nichts weiss und vorsichtig hinzufügt: angeblich von Fischer, welches Bedenken ich schon damals theilte. Dass der Mariazeller Hochaltar ganz anders aussieht und keine Gruppe geschilderter Art hat, zeigt sich noch heute vor unseren Blicken. Dieses kostbare Werk kam als Geschenk Kaiser Karl's VI. erst 1722 dazu, — ob es schon nach dem Plane Fischer's ausgeführt werden sollte, ist unbekannt, doch müssen wir uns, weil das sehr wohl sein könnte, denn der Künstler lebte in jenem Jahre noch und auch der Sohn könnte Einfluss genommen haben, damit beschäftigen.

Am 29. Juli 1722 stellte die Gruppe Johann Kanischbauer auf. Er erscheint auch als Känischbauer, Künischbauer und Canischbauer und hatte das adelige Praedicat von Hohenried. Seines Zeichens war er Goldschmied. Die früheste Notiz, welche ich in Hofacten über ihn finde, ist von 1712, da er am 7. October zum kais. Kammergoldschmied und Adjuncten der Schatzkammer mit monatlich 25 fl. aufgenommen wird, welche Besoldung aber vom 1. Jan. 1713 an erst zu erfolgen ist[313]), es ist also falsch, wenn Schlager behauptet, Adjunct sei er erst nach 1720 geworden. Schon 1714 hat er einen beträchtlichen Auftrag, als der Kaiser, dessen stetes Sehnen nach einem männlichen Thronerben gerichtet war, nach der Geburt des Erzherzogs Leopold Johann ein Altarkreuz und die Figur eines Kindes, dieses in Gold von der natürlichen Schwere des Neugebornen, jenes in Silber, nach Mariazell spendete. Der Bildhauer Lorenzo Mattielli, der uns noch öfter begegnen soll, war der Modelleur beider Werke, Kanischbauer führte sie im edlen Metalle aus.[314]) Drei Jahre später verzeichnen die Rechnungen seine Empfänge dafür, nämlich für das Kind 1222 fl., für das Crucifix 1200 fl. und für kleinere Ausgaben dabei noch 600 fl.[315])

Ein anderes Kreuzbild, welches nur als metallen bezeichnet wird, jedoch in Lebensgrösse, kam in die kais. Schatzkammer (nicht mehr vorhanden)[316]), er erhielt dafür 1500 fl. Endlich beginnen 1720 die Arbeiten für die grosse Mariazellergruppe. Der kleine Prinz war gestorben und abermals richtete der bekümmerte Kaiser sein Flehen um einen Sohn an die wunderthätige Heilige. Die neue Gabe sollte von wahrhaft kaiserlicher Grossartigkeit werden. Kanischbauer erhielt »vor Ihre kayserl. Mayestät nacher Mariazell verlobten silbernen Gott Vater« in jenem Jahre 2025 fl.[317]) Im Jahre 1730 nennt den kais. Schatzkammer-Adjuncten, Herrn Johann Canischbauer von Hohenriend (sic!), B. Kuchelbecker in seinem Hofstaatsverzeichnis[318]), und 1731 wird er unter den Gold- und Silberarbeitern, welche zu dem kais. Hauptmünzamte gehören, angeführt.[319]) Er hat auch die prachtvolle, grosse Monstranze des Stiftes Klosterneuburg 1714 um 457 fl. hergestellt.[320]) Nach Schlager ist er 1739 gestorben.

Die Ehe Fischer's sollte wieder durch einen Sprossen beglückt werden, den Erben seiner Fähigkeiten, den späteren

Vollender der unfertig und im Plane verlassenen grossen Schöpfungen seines allerdings noch genialeren Erzeugers. Es ist Joseph Emanuel Fischer. Auch über seine Geburt, Namen und den Geburtsort wimmeln die bisherigen Bücher von irrthümlichen Angaben, welche hier vorerst gesichtet werden müssen, bevor das Ergebnis unserer Forschung bekanntgegeben wird. So lesen wir denn bei Milizia, Dizionario, I., p. 244, er habe Emanuel geheissen, das Jahr der Geburt fehlt. Dlabacz im Böhm.-Mähr. Gelehrten- und Künstlerlex., I., col. 404, weiss nicht, dass er Johann's Sohn ist, lässt ihn aber zu Prag zur Welt kommen. Füessly K. L., pag. 241, hat nur das falsche Todesjahr 1738; im Nachtrag, I., pag. 363, 364, nennt er ihn bald Emanuel, bald Esaias. Ebenso heisst er bei Zani, Encyklop. IX., pag. 65, Isaia Emanuele. Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 356: geb. Wien 1680, gest. um 1740. In Michauds Biogr. Universelle, XL., pag. 156, verlautet nur das Todesdatum 1738; Hoefer hat in der Biogr. générale, XVII., col. 756: geb. um 1680, gest., sowie der Vater (!), um 1740. In der Österr. National-Encyklopaedie, II., pag. 150, heisst es geb. um 1680, gest. nach 1740, bei Wurzbach, Biogr. Lex., IV., pag. 251, geb. um 1680, gest. um 1740. Nagler, K. L., IV., pag. 348, geb. um 1680. Täuber, Entwurf etc., pag. 45a), ebenso, und gest. nach 1740. Bermann, Geschichte Wiens, geb. 1680, gest. 1738.

Dagegen veröffentlichte Hofbauer[321]) eine andere Mittheilung. Er hatte gefunden, dass Joseph Emanuel am 29. Juni 1742 in seinem 47. Lebensjahre gestorben sei, das Geburtsjahr müsste demnach 1695 sein. Dieselbe Angabe habe ich nun auch im Todtenbuch von Sct. Stephan sowie im Wiener Diarium[322]) gefunden. Und dennoch ist sie falsch! Falsch zwar nicht in Hinsicht auf das Datum des Ablebens, wohl aber mit der Angabe des siebenundvierzigsten Lebensjahrs. Denn ganz untrüglich berichtet uns die Taufurkunde, welche sich glücklicherweise in der Matrikel der Schottenkirche erhalten hat. Hienach war Joseph Emanuel um zwei Jahre früher geboren und der Irrthum beruht entweder auf einer unsicheren Angabe des Lebensalters bei der Todesanzeige oder in einem Schreibfehler, indem statt 49 sehr leicht 47 notiert worden sein kann.

Der Inhalt der Eintragung aber ist:

»Joseph Emanuel Johann, Sohn des Johann Bernhard und der Sophie Constantia Fischer, wurde am 13. Sept. 1693 in der Pfarre Schotten von dem Subprior des Schottenklosters getauft. Pathen waren: Se. Excellenz Graf Theodor von Strattmann, Hofkanzler, und Ihre Excellenz die Frau Gräfin. Hebamme: Maria Teuflin.«

Aus dem Umstande, dass der erste Sohn 1691 bei Sct. Stephan, dieser aber 1693 bei den Schotten getauft wurde, müssen wir auf einen Wohnungswechsel der Familie in der Zwischenzeit schliessen, der Ort ist indes für beide Fälle unbekannt, erst das Sterbehaus des Vaters wird uns genannt werden. Die Taufe des nächstältesten Kindes, eines Mädchens, 1697, geschah wieder bei Sct. Stephan.

Wie hoch Fischer's Ansehen im Verlaufe seines bisherigen Wirkens bereits gestiegen sein muss, das bezeugt am besten die Ehre, welche ihm ein so hochstehender und einflussreicher Staatsmann wie Graf Strattmann als Pathe seines Sohnes erwies. Theodor Alhtet (nicht Athlet) Heinrich, aus einem dänischen (nicht Cleve'schen) Geschlechte stammend, zuerst Licentiat der Rechte und Advocat am Gerichtshof zu Cleve, hatte seine glänzende Carrière in Pfalz-Neuburgischen Diensten begonnen, wo er in Düsseldorf bereits Hofrath und Vicekanzler gewesen war. In kaiserliche Dienste übergetreten, sehen wir ihn mit den wichtigsten Missionen betraut, so 1669 bei der polnischen Königswahl, dann 1680 als österreichischen Principalgesandten in Regensburg, worauf er Hofkanzler wurde, seit 1683 aber Reichsgraf. Als Leopold die Pfalz-Neuburgische Prinzessin heimführte, 1676, was Strattmann eine wichtige Aufgabe zutheil geworden, ebenso bei den Verhandlungen wegen der Erbfolge in Ungarn 1687 und der Wahl Joseph's zum römischen König 1690. Bei den Friedensunterhandlungen zu Nymwegen war er bevollmächtigter Gesandter.

Seine Tochter, die schöne Leonore Magdalena, heiratete 25. November 1692 den Feldmarschall und Banus von Kroatien, Grafen Adam (II.) von Batthyany. Welche grosse Rolle die edle und geistvolle Frau unter Karl VI. und als treue Freundin Eugen's spielte, ist bekannt. Unser Architekt hat später für sie

den Palast in der Schenkenstrasse errichtet. Graf Theodor aber war in Wien, am 25. October 1695, gestorben.[323])

Die »Excellenz die Frau Gräfin«, welche der Taufact neben dem Taufpathen, dem Hofkanzler, aber ohne Nennung des Vornamens anführt, kann nicht dessen erste Gemahlin sein. Denn diese, Marie Mechtilde Mouliaert (Moliaert) von Zirickzee, aus einem alten, geldrischen Adel, welche Strattmann zu Utrecht den 2. Juli 1661 heiratete, war den 19. Juli 1684 bereits in Linz gestorben, wo sie bei den Ursulinerinnen begraben liegt.[324])

Es ist seine Gattin zweiter Ehe, Reichsgräfin Maria Magdalena von Abensperg-Traun, seit 1691, damals selber die Witwe des Grafen Ferdinand de Longueval von Bucquoi. Sie starb in Wien, 5. December 1706.[325])

Hier darf ein interessanter Umstand nicht übergangen werden. Gräfin Maria Magdalena war seit 1669 durch Kauf von ihrem Bruder Ferdinand Ernst von Abensperg-Traun in den Besitz des alten Schlosses und Gutes Neuwaldegg gekommen. Später sind ihre Stiefsöhne, die Grafen Anton und Wilhelm von Strattmann, Eigenthümer. Unter diesen Besitzern, vielleicht schon unter Gräfin Maria, entstand der zierliche Neubau, welchen die 27. Tafel der Fischer-Delsenbach'schen Prospecte darstellt; zur Zeit seiner Vollendung (1730) gehörte aber das Schloss schon dem kais. General-Kriegs-Zahlmeister Karl Bartholotti, Freiherrn von Bartenfeld. Wenn wir das Bild des Baues betrachten (das jetzige Schloss ist nur mehr »in den fundamentalen Theilen« dasselbe), so überrascht uns sein echt Fischer'scher Architekturtypus. Das Mittel bildet ein cylindrischer vorspringender Hauptkörper mit drei Bogen im Parterre, darüber ein grosser, von Karyatiden gestützter Balkon, dann eine Noble-Etage mit drei sehr hohen Fenstern, zwischen welchen flache Lisenen hinaufsteigen. Über dem Hauptgesims folgt eine Attica mit Vasen. Die etwas niedrigeren Flügel springen neben dem Mittel kräftig vor und haben hier Doppelfenster, des weiteren noch eine Achse. Bei der Erörterung über das Schwarzenberg-Palais werden wir über das Charakteristikon jener runden Hauptkörper als specifisch Fischer'sches Motiv handeln. Auch die zweiarmige Freitreppe im Gartenparterre entspricht ganz seinem Stile. Diese Wahrnehmungen erhalten weiters eine starke

Unterstützung durch die Erwägung, wie nahe der Künstler dem Hause Strattmann gestanden, worüber auch noch im Folgenden manches mitzutheilen sein wird, wo von den Palästen Batthyany-Strattmann die Rede sein soll. Siehe Fr. J. Kaltenegger, Geschichte der Ortschaften Dornbach und Neuwaldegg (bei Wien) nebst deren Häuser-Chronik, Wien, 1884, pag. 33, wo auch eine Reproduction des Delsenbach'schen Blattes, und aus einer andern, nach einem Stiche von J. Ziegler hervorgeht, dass Fischer's reizvolles Werk schon 1780 schmählich verunstaltet war. Der Parterresaal mit Atlanten, den Gaheis noch 1798 sah, rührte noch vom ursprünglichen Bau her. Nach Obigem lässt sich die Bauzeit des Schlosses unter den Strattmann nicht bestimmt festsetzen. Sie dürfte in die Neunziger-Jahre fallen, weswegen wir hier von der Sache redeten, wo eben der Familie gedacht werden musste. Ihre Durchlaucht Frau Fürstin Ida zu Schwarzenberg besitzt eine Emaildose, rosenfarbene Malerei auf weissem Fond, deren Deckel das Neuwaldegger Schloss in seiner ältesten Gestalt vorstellt. Se. Durchlaucht Fürst Edmund Batthyany hatte die Güte, in seinem Familien-Archive genaue Nachforschungen über den Gegenstand anstellen zu lassen; leider fand sich aber nicht die geringste auf unseren Künstler leitende Spur.

ANMERKUNGEN.

[1]) Geschlecht und Wappen kennt J. B. Rietstap im Armorial général, Gouda 1861, pag. 1090, der aber von dem Zusammenhang mit den österreichischen Architekten nichts weiss. Bei ihm heissen sie: Visscher.

[2]) Gouda, 1884, II., pag. 1013.

[3]) Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, pag. 333 ff.

[4]) 1731, pag. 7 und pag. 43.

[5]) Verschieden, auch mit ganz anderem Wappen ausgestattet, ist die ansehnliche, aus der Schweiz stammende Familie Erlach, seit 1160 bekannt (Zedler, Universal-Lexikon VIII., pag. 1677). Ferner das bairische oder österreichische Geschlecht der Erla, Erlah oder Erlach (Wissgrill, Schauplatz des landsäss. n. ö. Adels, Wien, 1795, II., pag. 424); die Erlacher von Erlach aus Schwaz in Tirol, 1738 in den Adelstand erhoben, ursprünglich der Tradition nach aus Bern stammend, von denen ein Abkömmling als Architekt noch in Wien lebt. Auch eine Madame d'Erlach, später verheiratete Bessée, Dilettantin im Radieren um 1756 in Paris, gehört nicht hieher (Füessly, Künstler-Lexikon Nachtr. I., pag. 330), ebensowenig der russische Leibarzt, Zeitgenosse unseres Architekten, der sogar die gleichen Vornamen Johann Bernhard führte und von Leopold geadelt worden war, endlich der österreichische Feldmarschall-Lieutenant Baron von Erlach, welcher 1712 im Wiener Diarium, Nr. 887, vorkommt.

[6]) Wurzbach, Biogr. Lexikon I., pag. 252 sagt irrthümlich »das freiherrliche Wappen« und beschreibt sodann dasjenige des Joseph Emanuel. Nach Herrn Rietstap's brieflicher Mittheilung kommt Peter in der Genealogie der Niederländischen de Visscher nicht vor, was aber nicht unmöglich macht, dass er dennoch auch ihr Vorfahr sei, oder aber er ist derjenige der österreichischen allein, deren Adel im Laufe der Zeiten verloren gieng. Dass dieser sein Adel für Johann Bernhard keine Giltigkeit hatte, beweist dessen spätere Erhebung. Und als Karl VI. den 18. Februar 1724 nach des Vaters Tode dem Sohne Joseph Emanuel den erbländischen Adel erneuert, geschieht es unter Anerkennung des seinem Ahn Peter 1608 ertheilten Adels.

[7]) Eygentlich Verzeichnuss der ganzen Hofstatt dess Allerdurchl. etc. Mathiae des Ersten . . . . mit was vor Herrn, Graffen etc. ihr Maj. nach Frankfurt a. M. gereyset Anno 1612. Ibid. bei Sigm. Latomo, MDCXII. 4^0. Bl. 5'.

[8]) K. und k. geheimes Haus-, Hof- und Staats-Archiv, Standeserhöhungen, Privilegien und Communitäten unter Ferdinand II. 1619—1621, lib. II. Fol. 158.

[9]) Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland, 1866, IV., pag. 128.

[10]) So in einer Praesentatio, Wien, 24. Dec. 1534 (Privilegia Ferdinandi I. Regis de anno 1530 usque 1537, G. II. Fol. 187'), ein presbyter Peter Vischer ad Paroch. Eccles. S. Viti in Zsserunzsch, Diöcese Aquileja; in einem Impressorium, Regensburg, 28. Aug. 1594 (Rudolphi II. Privil. 1592—1602, Fol. 241), ein Frankfurter Bürger und Buchdrucker Peter Vischer (Staatsarchiv).

[11]) Prothocollum in Resolutionibus de Anno 1638 usque ad Annum 1663. Nr. 1, Fol. 44 (Staatsarchiv).

[12]) In diesen Angaben aus den Kirchenbüchern, publ. in der »Grazer Tagespost« vom 2. April 1887, Nr. 92, corrigiert Wastler stillschweigend den Irrthum seines steirischen Künstler-Lexikons, wo die Mutter Johann Baptists Katharina heisst, pag. 176.

[13]) Der Schlossbau begann 1630 unter dem Freiherrn Joh. Ulrich von Eggenberg und Ehrenhausen und wurde mit der Auszierung des Innern erst 1672 beschlossen.

[14]) Die Daten über Joh. Bapt. Fischers Ehen und Arbeiten aus den Matriken der Grazer Stadtpfarrkirche und aus Urkunden des k. k. Statthalterei-Archivs daselbst finden sich in E. Kümmels Kunst und Künstler in ihrer Förderung durch die steir. Landschaft vom 16.—18. Jahrh. Beitr. zur Kunde steierm. Geschichtsquellen, Graz 1879, XVI. Heft. Separatabdruck pag. 19, 21, 39 und in J. Wastlers steierm. Künstler-Lexikon, Graz 1883, Über Rez und Erlacher, siehe Kümmel. l. c., Wastler, pag. 140 und 19, 188. Grazer Tagespost, 3. Juni 1881, pag. 176.

[15]) Mittheil. des histor. Vereines für Steiermark, XXXVIII., pag. 184 ff.

[16]) Füessly (Künstler-Lexikon, pag. 241) kennt weder Ort noch Zeit. Dlabacz (Böhm.-Mähr. Künstler-Lexikon I., Prag 1815, col. 399.) Prag, Jahr unbekannt. Tschischka (Kunst und Alterthum im österreichischen Kaiserstaat, pag. 356), der ihn schon zum Baron macht. Prag 1650. Österr. National-Encyklopaedie von Czikan und Gräffer (II., pag. 147). Prag oder Wien 1650. Milizia (Dizionario delle belle arti etc. Milano 1802, I., pag. 244) weiss beides nicht. Nagler (Künstler-Lexikon IV., pag. 347), Wien oder Prag 1650. Zani, Enciclopedia delle arti etc. Parma 1819 (IX., pag. 65). Um 1650, Barone d'Erlachen. Täuber, Entwurf einer Geschichte der zeichn. Künste in Österreich, Wien 1844, pag. 45 und Prag oder Wien 1650. Füessly, Annalen der bildenden Künste für die österr. Staaten, Wien 1801 (I., pag. 10 a), weiss nichts. Nouvelle Biographie Générale von Hoefer, Paris 1856 (XVII, col. 756), Prag 1650 oder Wien. Biographie Universelle von Michaud, Paris 1856 (XL., pag. 153), Wien um 1650. Wurzbach, Biogr. Lexikon (IV., pag. 249), Prag oder Wien 1650. Bermann, Geschichte Wiens (pag. 572), Prag, 15. März 1656. Es sind dies die hauptsächlichsten Quellen,

aus denen die Daten noch in eine Unzahl von neueren Schriften übergegangen sind.

[17]) Feuilleton der »Presse« vom 11. Februar 1886: Die Herkunft Fischer von Erlachs und Notiz in der »Grazer Tagespost« vom 10. Februar, von wo die Sache in zahlreiche österreichische und deutsche Blätter übergieng.

[18]) Z. B. C. Hofbauer, Die Vorstadt Wieden etc. Wien 1864, pag. 164, Bergmann J., Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österreichischen Kaiserstaates, Wien 1844, II., pag. 312.

[19]) Siehe über Echter das steierm. Künstler-Lexikon von Wastler, pag. 16, Zahn in Mittheilungen des historischen Vereines in Steiermark, Graz, 1890, pag. 148, — er war landschaftlicher Maler zu Graz, geb. vor 1642 in Weiz. Einige seiner Leistungen werden dort angeführt. Sein Schüler war der tüchtige Frescant Mathias von Görz, dessen Pinsel die Kirche von Pöllau in Steiermark decorierte.

[20]) C. Schmutz, Histor. Topogr. Lexikon von Steyermark, Graz 1822, I., pag. 195.

[21]) Wissgrill, Schauplatz etc., II., pag. 356.

[22]) Der Kirchenschmuck, Graz, 1886, pag. 99.

[23]) Hiezu käme noch Folgendes zu bemerken: Das schöne, jetzt und seit 1753 den Fürsten Lobkowitz gehörige Palais auf dem gleichnamigen Platze in Wien, ist von demselben Grafen Philipp Sigmund Dietrichstein 1685 oder 1687 an Stelle älterer Häuser erbaut worden. Es ist ein Bau im älteren Stile, vielleicht von einem Architekten der Carlonischen Familie herrührend, wie ich in Prof. G. Niemanns Palastbauten des Barockstils in Wien 1883, pag. 9 ausgeführt habe. (Vergl. auch K. A. Schimmers Ausführl. Häuser-Chronik etc. Wien, 1849, pag. 213 und 225.) Wie ich durch Ihre Durchlaucht Frau Fürstin Dietrichstein-Mennsdorf erfahre, gilt in der Haustradition jedoch der Bau als ein Werk Fischer's von Erlach, eine zwar falsche Annahme, jedoch wieder ein Beweis dafür, dass Erinnerungen eines Zusammenhanges der Künstler mit dem Dietrichstein'schen Geschlechte bestehen. Das Portal, eine spätere Zuthat, könnte allerdings von Fischer herrühren, denn seine Vasen mit den Schlangenhenkeln entsprechen vollkommen den Vasenentwürfen unseres Meisters in seiner historischen Architektur, wovon die Schluss-Vignetten unserer Abschnitte Abbildungen bringen.

[24]) Vergl. Wissgrill, l. c. II., pag. 246 ff.

[25]) Da ein grosser Theil des Eggenberg'schen Archivs sich heute in demjenigen zu Krumau befindet, habe ich mich nach dieser Seite gewendet und war Ihre Durchlaucht Princesse Marie zu Schwarzenberg so gütig, auf meine Bitte dort genaue Nachforschungen anstellen zu lassen. Dieselben hatten leider kein Resultat in Bezug auf Fischer. Es ergab sich nur, dass zu Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrh. an den Eggenberg'schen Bauten der Baumeister Antonio di Maggi und der Polier Giovanni Canevale beschäftigt waren.

[26]) Wissgrill l. c. II., pag. 249, IV., pag. 169. — Bergmann, Medaillen etc. II., pag. 315.

[27]) Den Titel eines Herzogs von Lucera kaufte Graf Mathias um 60.000 Ducaten. Er war 1647 gestorben. Vergl. Schaller, Prag, III., pag. 650, sowie dasjenige, was wir unten bei Besprechung des Gallas-Palais mittheilen.

[28]) Wastler, l. c., pag. 28 und 42.

[29]) F. M. Pelzel, Abbildungen böhm. und mähr. Gelehrten und Künstler, Prag, 1775, II., pag. 151. — Wurzbach, Biogr. Lexikon XXXI., pag. 234. — Tiroler Künstler-Lexikon, Innsbruck, 1830, pag. 224 ff. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 595. — Nagler, Künstler-Lexikon, XV., pag. 501 f. — Bote für Tirol und Vorarlberg, 1822, Nr. 4—8.

[30]) P. Stetten, Augsburgs Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichten, daselbst, 1779, I., pag. 283.

[31]) Jahrbuch der kaiserl. Kunstsammlungen, III., Urkunden, pag. CLXI, Nr. 3032. »Hanns Schor, maller zu Ynnsprugg.«

[32]) Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols, Innsbruck 1865, II. Jahrg., pag. 317—354. »Paul Dax, Maler, und dessen Sohn und Enkel, Kaspar, Christoph und Hans Dax, Maler zu Innsbruck.«

[33]) Vergl. Nagler Künstler-Lexikon XV., pag. 498, 501 und Servitore di Piazza della città di Bergamo, ibid. 1825.

[34]) Siehe über diese D. Pietro Zani, Enciclopedia medotica critico-ragionata delle belle arti, Parma, 1819, I. parte, vol. XVII., pag. 148 f.

[35]) Zani, l. c.; Stef. Ticozzi, Dizionario dei pittori, Milano 1818, II., pag. 233. — E. Birk, im Jahrbuch der kaiserl. Kunstsammlungen, II., pag. 178, 190, 217, wo die nach seinen Zeichnungen in Brüssel gewebten Tapeten aufgezählt werden.

[36]) De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde von Ph. Rombouts en Th. van Lerius. s' Gravenhage o. J.

[37]) Tirolis pictoria et statuaria oder Von denen berühmt Tyrolischen Mahler- und Bildhauern gesammlete Nachrichten, so in ainer den 13. July 1742 Akademischen Gelehrten Zusammenkunft vorgebracht Antonius Roschmann I C Universitatis Regiae Notarius et Illustriss Pro. Ord. Historici. Pag. 66—76. Bibliotheca Tirol. — tom. 10131 — des Innsbrucker Museums. (Handschrift in Folio.)

[38]) Über diese Künstler: Tiroler Künster-Lexikon, pag. 268 ff.

[39]) M. Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, Roma 1823, pag. 106, 110.

[40]) Teutsche Akademie, Nürnberg 1678, I. Haupttheil, I. Bd. tab. 70, 71.

[41]) Gurlitt schreibt in seinem Buche: Geschichte des Barockstiles, Stuttgart 1887, I., pag. 342 f., diese und im Folgenden genannte Bauten, resp. Umbauten, nicht dem Giov. Paolo, sondern dem älteren Giovanni Battista »Soria« zu, von dessen deutscher Abkunft ihm nichts bekannt ist, obwohl er bemerkt, dass Soria Vorliebe für die Stiche des G. B. Montani (geb. Mailand 1534, gest. Rom 1621) zeigte, welcher in der Behandlung der Details an deutsche Meister erinnert. Von Montani und Giov. B. Soria existieren in der That folgende Kupferstichwerke: Scielta d' varii tempietti antichi, Rom 1624; — Diversi ornamenti capriciosi per depositi o altari, Rom 1625. — Tabernacoli diversi,

Rom 1628. Ich halte aber dem das Zeugnis des Sandrart und des Abbate Titi entgegen, welche Johann Paul als den Architekten der betreffenden römischen Kirchen aufführen. Auch Ebe, Spätrenaiss., II., pag. 501, bringt ganz falsche Angaben. Giov. Battista Soria ist bei ihm in Rom 1581 geb., gest. 1651, was nicht hindert, dass er ihn 1663 die Façade von S. Grisogono vollenden lässt. Abbildungen von Kirchen dieses Architekten bringt auch Letarouilly, P. Edifices de Roma moderne etc. Paris 1850—1860, III., pl. 343, 350. Wohl aber wäre zu erwägen, dass der Vorgang und das Beispiel, wonach schon der alte Soria Kupferwerke veranstaltete, in welchen er sowohl alte Architekturen als seine eigenen Schöpfungen ans Licht stellte, Fischer in späterer Periode vielleicht zu seinen Publicationen ähnlicher Tendenz angeregt haben kann.

[42]) Leben der berühmtesten Baumeister Europas etc. Hamburg 1711 pag. 415.

[43]) Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn etc. (1730). Hannover 1776, 2. Auflage, I., pag. 623.

[44]) Dom. Montelatici, Villa Borghese, Roma 1700, per Giovanni Franc. Buagni, pag. 200.

[45]) A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma nel sec. XV—XVII. Milano 1881, II., pag. 240, 380.

[46]) Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 596. — Über Giovanni Artusio di Pescina, siehe Bindi, artisti Abbruzzesi, und A. de Champeaux, Dict. des fondeurs, ciseleurs etc. Paris 1886, I., pag. 37.

[47]) Missirini, l. c., pag. 108.

[48]) Burckhardts Cicerone (1874, Leipzig) kennt diesen bedeutenden Künstler nicht oder doch sehr ungenau, pag. 483; wo er die Vorhalle von S. Gregorio »tüchtig« nennt, heisst er ihn Giov. Batt. (!) Soria (sic) und pag. 1162 weiss er nicht, wer die Fresken in der Galeria Colonna gemalt hat.

[49]) Memorie degli architetti ant. e mod. Bassano 1785, II., pag. 262, wo er Schor auch fälschlich einen Römer nennt und von 1581—1651 leben lässt.

[50]) Zani, l. c., Ist das die verheiratete Pallavicini bei Roschmann?

[51]) Andererseits ist dieser Schor auch umgekehrt Marattas Lehrer gewesen, nämlich in der Architektur.

[52]) Z. B. eine Anbetung der Könige, der heil. Joseph mit dem Kinde, Geburt Marias, St. Karl und Ignatius das Jesukind verehrend. Nach Bernini: Die Statuen Apoll und Daphne, die Heiligen: Habakuk, Bibiana, Daniel, Longinus, David, ferner das Grabmal Alexanders VI., die Entführung der Europa, Neptun und Triton. Von ihm hat man auch Stiche nach den Fresken der Farnesina, wozu wieder Bellori den Text verfasste (Rom, de Rubeis). Ferner das Leichenbegängnis der Königin Christine.

[53]) J. Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste, Göttingen 1798, III., pag. 274, 455. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 206. — Nagler, Künstler-Lexikon, III., pag. 453 f. — Seubert, Künstler-Lexikon, I., pag. 395.

[54]) Vergl. auch Pelzel, l. c., II., pag. 152.

[55]) Die Porträte beider in den Uffizien.

[56]) Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 173 (im Artikel Coralli), 548, Nachträge, II., pag. 1276; Nagler, Künstler-Lexikon, XIII., pag. 122 f., XV., pag. 503, wo viele ihrer Bilder angeführt werden.

[57]) Lanzi, Storia pittorica, Bassano 1809, V., pag. 206, Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtr., III., pag. 1436.

[58]) Vergl. z. B. Füessly, Nachtr., I., pag. 474 und 373.

[59]) Vasi, Itinerario istruttivo di Roma, ibid. 1814, I., pag. 219.

[60]) Laura Bernascone aus Rom, Schülerin des Blumen- und Decorationsmalers Mario de Fiori, gen. Nucci oder Nuzzi, lebte noch 1674, ca. 54 Jahre alt. — Pascoli, Vite de pittori, scult. ed architetti, Roma, 1730, II., pag. 64. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 72. — Nagler, Künstler-Lexikon, I., pag. 449.

[61]) Er lebte von 1603 bis 1673. Nagler, Künstler-Lexikon, X., pag. 292.

[62]) Sonst nicht bekannte Künstler. Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 379. — Nagler, Künstler-Lexikon, VIII., pag. 90.

[63]) Geboren in Rom, war er einer der vorzüglichsten Nachfolger Marattas, soll aber auch bei Carlantonio Galliari gelernt haben. Er war viel für England thätig, starb 68 Jahre alt, 1727 oder 1733. Lanzi, l. c., I., pag. 506. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 156, der ihn 1727 im Alter von 73 Jahren sterben lässt. — Nagler, Künstler-Lexikon, II., pag. 516.

[64]) Keyssler, l. c., I., pag. 649.

[65]) Künstler-Lexikon, IV., pag. 347.

[66]) Missirini, l. c., pag. 147 f. Unbedeutender bei Bertolotti, l. c., II., pag. 43—46, 177.

[67]) Missirini, l. c., pag. 147, 202. — Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtr., I., pag. 220.

[68]) Treffend äussert sich über diesen Gegenstand Burckhardt im Cicerone, pag. 386: »Es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (studioli), die damals mit schwerem Aufwand für die Paläste der Grossen beschafft wurden. Der Platzmangel nöthigte wohl zu einer concentrierten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstil würdiger ausdrücken als durch solche Puppenkästen.«

[69]) Vergl. die kurze Darstellung des Gegenstandes in meinem Essay: Die Lehrmeister Fischers von Erlach in dem Jahrbuch: Die Dioscuren, Wien 1881, pag. 105 ff.

[70]) In den Liggeren von Antwerpen (Rambouts und Lerius) wird ein Philippe Frans Soria öfters angeführt. Er war ein Maler 1680—1681, wird Meister 1689—1690, hatte bei dem schilder Govaert Maes gelernt, dürfte 1691 gestorben sein, da um diese Zeit: De huysvrouwe von Franciscus de Sorio in den Acten vorkömmt. (II., pag. 481, 482, 541, 547, 557.) Es ist dies jedoch eine ganz andere Persönlichkeit, da unser Philipp gerade um diese Jahre in Italien lebte.

[71]) L. c., II., pag. 260.

[72]) Sohn des Onorio und Enkel des Martino d. Ä., welche gleichfalls römische, aber aus der Lombardei stammende Architekten. Vgl. Bertolotti, l. c. I., pag. 69—72; II., pag. 16—28, 51—76; Milizia in Memorie und derselbe im Dizio-

nario, II. pag. 53; Füessly, Künstler-Lex. pag. 381 f. — Nagler, Künstler-Lex. VIII., pag. 128 f. — Giov. Baglioni, Le vite de pittori, scultori ed architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII. sino à tutto quello d'Vrbano Ottavo, Roma 1640, pag. 68, 156 ff. — Marperger, l. c., pag. 367, 418. — Deutsches Kunstblatt 1851, pag. 30. — Gurlitt, Gesch. des Barockstils etc., pag. 191 ff., in welchen Werken eine grosse Anzahl von Bauten dieser Architekten verzeichnet und theilweise charakterisiert werden. — Über die Kirche ist noch zu vergleichen: Trattato nuovo delle cose maravigliose dell' alma citta di Roma da F. Pietro Martire Felini, ibid. 1610, pag. 105. — Abgebildetes Neues Romm. Aus dem Italienischen von Alberto Reimaro, Lubicense, Aernhem 1662, pag. 545. — Der Cardinal wird auch Antonio Martinez de Chaves genannt. Er erwarb mit anderen portugiesischen Wohlthätern einen Grund im Rione di Campo Marzo, wo Kirche und Spital entstanden. Letzteres vergrösserte Cardinal D. Giorgio di Lisbona unter Sixtus IV.

[73]) Fiorillo, l. c. I., pag. 186 nennt ihn irrig Giacomo. Es ist das Bild des Hauptaltars, Sct. Antonius vor der Madonna.

[74]) Vasi, l. c. — Füessly, Nachtr. I., pag. 140.

[75]) Lanzi, l. c. I., pag. 339.

[76]) Bottari, Raccolta di Lettere, sulla pittura, scultura et architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV. al XVII. Roma, 1757, III., pag. 332.

[77]) »Obbesagten Martino Lungho (den Jüngeren nämlich) nebenst dem Fontana erkennet auch die Kirche St. Hieronymi der Schlavonier vor ihren Baumeister.« Marperger, l. c. pag. 418.

[78]) Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 225, 595. — Titi, l. c.

[79]) Dieser Maler, welcher auch Haupt der Akademie von Sct. Lucas wurde, gestorben 1675, erwarb sich in Rom grossen Einfluss. In den Lettere pittoriche, V., pag. 181—195, sind seine an den zu Rom studierenden Gabbiani gerichteten Briefe aus Florenz abgedruckt. Vergl. auch Fiorillo, l. c. I., pag. 441, Füessly, Nachtr. I., pag. 256.

[80]) III. pag. 32, Nr. XVI.

[81]) ibid. pag. 36, Nr. XVII. Rom, 10. Jan. 1671, und Michelangelo Gualandi, Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai piu celebri personaggi dei secoli XV. a XIX. Bologna 1856, pag. 153 ff., wo Falconieri mit dem Secretär Bassetti (1681—1682) wegen Erwerbung des Bildes Albr. Dürer's: Anbetung durch die drei heil. Könige, correspondiert, welches sich noch in Florenz befindet.

[82]) Bottari, l. c. III., pag. 48, Nr. XXIV.; pag. 58, Nr. XXIV.

[83]) Den Palazzo Falconieri daselbst, sowie die Villa d. N. in Frascati baute Borromini. (Gurlitt, l. c. I., p. 360, 362.)

[84]) Missirini, l. c. pag. 159.

[85]) Arckenholtz, Memoires concernant Christine, reine de Suède. II., pag. 139, 1751—1760.

[86]) Ferner hat darüber geschrieben Bartolomeo Urbani, der Mitarbeiter Maratta's an jener Unternehmung, unter dem Titel: Memorie de' risarcimenti

fatte nelle stanze dipinte da Rafaelle d'Urbino nel Palazzo Vaticano dal Cavaliere Carlo Maratti etc. a quali fu dato principio nel mese di Marzo 1702 e furono terminati nel mese di Luglio 1703. Ein anderer hiebei beschäftigter Schüler Maratta's, Andrea Procaccini, hatte ebenfalls gelehrte Bildung. Er gieng dann gleichfalls in spanische Dienste und bewog den König, die Sammlungen Christinens um zwölftausend Goldstücke zu kaufen, welche nach dieser Königin D. Livio Odescalchi besessen, dann aber von diesem der Prinz Erba in Mailand geerbt hatte. (Vergl. Füessly, Künstler-Lex. Nachtr. III., pag. 1172.) Wie die berühmte Galerie, deren erste Anfänge in Mantua und in der Kunstkammer Kaiser Rudolf's II. am Prager Hradschin zu suchen sind, endlich in den Besitz des Herzogs von Orleans gelangten, berichtet Bottari, a. a. O. II., pag. 117, Note 1:

»Il Duca d'Orleans comprò la quadreria del Duca di Bracciano, che aveva ereditato da D. Livio Odescalchi, il quale l'aveva comprato dagli Azzolini, eredi del Cardinale di questo rame, che la redò dalla Regina di Svezia, e che il re suo padre avea acquistato nel sacco di Praga, dove era stata da Mantova traportata da' Tedeschi.«

Und daselbst pag. 291, n. 1:

»Questo (ein Bild des Veronese) era dal Duca di Mantova, ma nel sacco di Mantova fu trasportato a Praga con tutta la quadreria di quel Duca, e da Praga il Re di Svezia Gustavo Adolfo la straportò a Stokolm, e quindi la Regina Cristina la trasferì a Roma, e la lasciò per testamento al Cardinal Azzolino da Fermo, e i suoi eredi la venderono a D. Livio Odeschalchi, e dipoi venuto in mano del Duca D. Baldassare, questi la vendè al Reggente di Francia.«

Die Bibliothek der Königin kaufte von ihren Erben Alexander VIII., 1900 Manuscripte kamen in den Vatican, anderes in den Besitz des Cardinals Ottobuoni im Palazzo della cancellaria. (Keyssler, Reisen, I., pag. 633.) Manche Nachrichten über Christine in Rom hat auch J. J. Björnstähl, Briefe auf Reisen durch Frankreich, Italien etc. Stralsund 1777, II., pag. 285.

[87]) Man sehe die lange Liste seiner Schriften bei Starck, Handb. der Archaeol. der Kunst, Leipzig, I., pag. 115. Da ein grosser Theil und gerade solche Arbeiten Bellori's, welche für Fischer die meiste Bedeutung besassen, erst nach des letzteren römischem Aufenthalt, ja nach Bellori's Tod herauskamen, so darf man des Künstlers Bekanntschaft mit diesen Dingen umso sicherer dem persönlichen Verkehr desselben mit dem Gelehrten zuschreiben.

[88]) W. H. Grauert, Christina, Königin von Schweden und ihr Hof. Bonn 1837 und 1842, II., pag. 322 ff.

[89]) Arckenholtz, l. c. II., pag. 322. — C. B. Starck, l. c. I., pag. 114 f. Ferner hier unten die Note über Bartoli.

[90]) Missirini, l. c., pag. 130.

[91]) Rink, Geschichte Leopold des Grossen, Leipzig, 1708, I., pag. 56. — Fr. Gräffer, Kleine Wiener Memoiren, Wien, I., pag. 13. Als Auskunftgeber in einer archaeologischen Angelegenheit, die den Kaiser sehr interessierte, erscheint er 1662; Karajan, Sitzungsber. der k. k. Akad. d. Wiss. Hist. phil. Classe 1854, XIII., pag. 216.

[92]) Arckenholtz, l. c. II., pag. 148, 150.

[93]) Die Colonna Trajana scolpita con l'historie della guerra Dacica, disegnata di P. S. Bartoli, con l'esperitione latina d'Alf. Ciaccone erschien in Rom, de Rossi, Querfol. mit 19 Taf. — Columna Antoniana a P. S. Bartoli delineata et incisa cum notis exerptis ex declaratione J. B. Bellori, Romae, Querfol. 75 Bl. Spätere Ausgaben 1704, 1730 des Numophilacium reginae Christinae, quod comprehendit numismata aerea imperatorum etc. quondam a P. S. Bartolo incisa, nunc primum producat cum comm. S. Havercampi. Hag. Com. 1742, Fol. 42 Taf.

[94]) Monaldini, Vite dei piu celebri Architetti d'ogni Nazione. Roma, 1768, pag. 367.

[95]) Arckenholtz, l. c. IV., 8, 17, 39, Grauert, l. c. II., pag. 182, und Gualdo, pag. 193.

[96]) Chevreau, Oeuvres mesl. I., pag. 100; Grauert, l. c. II., pag. 90.

[97]) Grauert, l. c. II., pag. 210, 356.

[98]) Derselbe, II., pag. 402; Arckenholtz, l. c. II., pag. 316.

[99]) Nordberg, Geschichte Karls XII. Cap. V., §. 138, pag. 296. — Arckenholtz, l. c. II., pag. 311. — Moreri. Artikel: Arcadi. — Theodon oder Teudon ist durch seine Gruppe: Sieg des Glaubens über die Abgötterei in der Ignazius-Kapelle berühmt, wozu le Gros den Sieg der Religion über die Ketzerei als Pendant fertigte. Am Christinen-Denkmal war auch der Bildhauer Ottoni thätig, von dem ebenfalls Einiges am Ignatius-Altare. Alle diese Künstler sind Berninisten, Teudon und Ottoni arbeiteten auch an den Figuren seiner Colonnaden von Sct. Peter. — Füessly, K. L. pag. 470, Nachtr. III., pag. 1836. — Nagler, K. L. X., pag. 426. — Burckhardt, Cicerone pag. 768.

[100]) Arckenholtz, II. appendici LXXXVIII., pag. 171. — Füessly, Künstler-Lex. Nachtr. I., pag. 270. — Gurlitt, l. c. I., pag. 475.

[101]) Arckenholtz, l. c. II., pag. 253.

[102]) Bei Bottari, l. c. II., pag. 90.

[103]) Dr. von Tschudi im Artikel Bernini in Meyers Allg. Künstler-Lexikon III., pag. 672.

[104]) Sie ist erwähnt bei J. Bergmann. Medaillen auf berühmte Männer etc. II., pag. 417.

[105]) Fr. Ceva-Grimaldi, Della cittá di Napoli, daselbst 1857, pag. 465.

[106]) J. Iselin, Allg. histor. Lexikon, Leipzig, II. Bd., pag. 754. Artikel Haro. — Fr. Ceva-Grimaldi l. c., pag. 465, 710. — Burnet, Voyage de Suisse, d'Italie etc. Rotterdam 1688, pag. 326.

[107]) J. Arneth, Prinz Eugen von Savoyen, Wien 1858, III., pag. 498. — Journal de Dangeau, II., pag. 77.

[108]) Als der Marchese 1681 in Neapel beim Carneval einen prächtigen Aufzug mit einem künstlichen, von sechzehn Pferden gezogenen Berg, einen Triumphbogen etc. veranstaltet hatte, lieferte davon Teresina del Po einen Stich. (Füessly, Nachtr. II., pag. 1120.) Übersehen wir nicht, dass der Bruder Teresina's, Jacopo del Po, später für Prinz Eugen in Wien war und Plafondbilder für dessen Belvedere malte. Siehe Ilg, Prinz Eugen als Kunstfreund, Wien, 1889, pag. 35.

[109]) Milizia, l. c., 4. ed. II., pag. 202 f. — Bern. de Domenici, Vite dei pittori, scultori et architetti Napolitani; Napoli, 1840—46, IV., pag. 123. — Füessly, K. L. pag. 120, 501, und Nachtr. II., pag. 1089. — Nagler, K. L. XI., pag. 267.

[110]) Rost, Verz. d. Kupf., VII., 337 f. — Füessly, K. L. Nachtr. I., pag. 523. — Ein mathematisches Besteck von Haye in Paris siehe Führer durch die Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des kunsthistor. Museums, Wien, 1891, pag. 20.

[111]) Ein Wilhelm de la Haye und Dürnbogen, Stallmeister des Erz-Bischofs von Prag, erscheint in den Protokollen in Hofsachen des kais. Obersthofmeisteramtes im Februar 1724, Fol. 207. Staatsarchiv.

[112]) Hienach sind alle die zahlreichen Angaben in verschiedenen Schriften zu corrigieren, welche den Künstler gar erst 1696 aus Italien nach Wien ziehen lassen, mit dem Anscheine, als hätte er eine kaiserliche Berufung dahin wegen der Erbauung von Schönbrunn erhalten. Solches liest man z. B. bei Hoefer, Nouvelle Biographie Générale, Paris XVII. 1856, col. 756; bei Michaud, Biogr. univ. Paris XL., 1856, pag. 153, Schmidl, Umgebung Wiens III., pag. 26.

[113]) Durch gütige Vermittlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen Dr. Gaston von Pettenegg von Pöttinck haben die Herren Seitz an der Anima und Monsignore H. Jacquemin sowohl in dem Archive der Akademie von S. Luca, als im Istituto portoghese di S. Antonio Forschungen nach Erinnerungen an unseren Künstler angestellt, wofür ich den genannten Herren schuldigen Dank sage. Leider fand sich auch nicht die allergeringste Spur, aus welchem negativen Resultat aber wenigstens erhellt, dass Fischer nicht Schüler jener Akademie war, obwohl Maratta, Joh. Paul Schor, Carlo Fontana, Falconieri ihr so nahe standen.

[114]) Auch die Sammlung von Costümbildern Decorationen u. A. (309 Bl.) in der k. k. Hofbibliothek, gr. f⁰. ist deswegen zu beachten, weil sie besonders Ansichten von Venedig enthält. Der Künstler ist Lodovico Burnacini. J. E. Schlager, Materialien zur österr. Kunstgeschichte. Aus dem Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen 1850, Separatausgabe, Wien, 1850, pag. 53. — Kábdebos Kunstchronik, II., pag. 62. — F. Tschischka, Kunst und Alterthum im Österr. Kaiserstaat. Wien, 1836, pag. 47. Der spätere Titel lautet: Recueil de 309 dessins, contenant différents objets en crayon, lavis partie à l'encre de la Chine, partie à gouache.

[115]) Nicht 1631 oder 1637. Die Unterschrift auf seinem von C. G. Ambling gestochenen Bildnis sagt: Marcus ab Aviano concionator capucinus actat. suae XXXXVIII, 1680. Siehe das Feuilleton von Ilg in der »Presse«: Ein Halbvergessener, 14. Juli 1891.

[116]) Georg Rafael Donner. 2. Ausg. Wien, 1853, pag. 16 n.

[117]) Protok. in Hofsachen des k. k. Obersthofmeisteramtes 1656, Fol. 84. Staatsarchiv.

[118]) Schlager, Materialien, pag. 52.

[119]) Ibid. — Füessly, K. L. Nachtr. I., pag. 134 spricht von einem »Kupferstecher« Johann Burnacini, von welchem der Abbé Marolles Thesen

gekannt habe. Dies könnten wohl solche Blätter nach Zeichnungen Giovanni's, aber nicht von ihm gestochen, gewesen sein.

[120]) P. Math. Fuhrmann, Histor. Beschreibung von Wien, daselbst 1766, II., pag. 702.

[121]) Kábdebo, Kunstchronik, l. c.

[122]) Geschichte Leopold des Grossen, l. c. I., pag. 61. — Die Ansicht des Zuschauerraumes ist von Fr. Geffels gezeichnet und gestochen. Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler, I., pag. 559, Nr. 9, bezeichnet die Darstellung unrichtig als Theater-Vorstellung am Hof zu Mantua. Nicht ohne Interesse sind die Worte, welche die Künstler selbst der Publication beigegeben haben: »Sacra cesarea Maesta: Havendo riceuto l'honore di operare col' dipingere alcune mutazioni di scena con la soffita dell' auditorio nell augustissimo teatro fabricato per celebrare le cesaree nozze della S. C. R. M. vestra onde per dar un saggio della mia umilissima servitiú hò pacto in dissegno una veduta del fianco del sudetto teatro accio quelli ancora che non l'hovranno veduti possino godere delle magnificenze della sacra C. R. M. vestra onde per tal effetto havendolo scolpito lo publico alle stampe nel supplicare la sua clementissima grazia a non sdegnare questa mia fatica mentre a piedi clementissimi della Maesta vestra proffondissimamente in inchino humilissimo, devotissimo, obligatissimo servitore Francesco Geffels delin. et scvlp. Lodovico Burnacino ingegnere di sua S. C. M. inventor.«

[123]) Obersthofmeisteramt. Prot. in Hofsachen. 1665, Fol. 1. Staatsarchiv.

[124]) Der Dichter des Librettos war Francesco Sbarra. An den Platten hat Fr. Geffels gestochen. Den Text druckte 1668 Mathaeus Cosmerov in Wien, die Küssel'sche Darstellung enthält die Ansicht des Theaters und 24 Decorationen, im ganzen 46 Bl., eine zweite Ausgabe 32 in Gr. Qu. 8°. Nagler, Künstler-Lex. VII., pag. 201. Band II., pag. 247, und Füessly, K. L. Nachtr. I., p. 652, sind 42 Bl. angegeben. Schlager spricht gar nur von 15 in Kl. Qu. Folio. Matthäus Küssel oder Küsell, jüngerer Bruder des Stechers Melchior d. N., war in Augsburg 1621 geb., starb 1682. Auch Stetten, l. c. I., pag. 386.

[125]) Schlager, Materialien, pag. 52. — Derselbe, Donner, pag. 17 n.

[126]) Das Feuer war am 23. Febr. 1668 ausgebrochen, verzehrte kostbare Gobelins, Bilder und Möbel; die Auffindung einer beim Brand verloren gegangenen Kreuzpartikel, die schon Max I. und Ferdinand III. bei Nördlingen getragen haben soll, gab bekanntlich den Anlass zur Stiftung des Sternkreuz-Ordens durch Kaiserin Eleonora Magdalena. Vergl. Vita della augustissima imperatrice Leonora Maddalena Teresa, tradotto compendiosamente dell' Idioma Latina in Lingua Italiana da un religioso della Comp. di Gesu. Venezia, 1725, pag. 157 ff. — Fuhrmann, Histor. Beschr. III., pag. 89. — Derselbe, Altes und Neues Wien, II., pag. 947.

[127]) Vergl. F. Boeheim, Chronik von Wr. Neustadt, 2. Ausg. Wien 1863. II., pag. 172.

[128]) Obersthofmeisteramt. Protokolle in Hofsachen, 1671, Fol. 171; Staatsarchiv.

[129]) Schlager, Materialien, pag. 53.

[130]) Dr. Ant. Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte, daselbst, I., pag. 305, Nr. 1962, 1963. Der Stecher war ebenfalls Matthaeus Küssel. »Il fuoco eterno custodito dalle Vestali, drama musicale . . . posto in musica dall Sr. Antonio Draghi . . . In Vienna d' Austria per Giov. Chr. Cosmerovio 1674.« — Es existiert auch eine deutsche Ausgabe und finden sich einzelne der hier enthaltenen Stiche auch in: »Il pomo d'oro, festa teatrale rappresentata in Vienna . . . componimento di Francesco Sbarra . . . In Vienna d' Austria appresso Matteo Cosmerovio 1668.«

[131]) Obersthofmeisteramt. Protok. in Hofsachen, 1678, Fol. 94. Staatsarchiv.

[132]) Jordan, Schatz, Schutz u. Schantz etc. 1701, pag. 52. K. A. Schimmer, Ausführliche Häuser-Chronik in der innern Stadt Wien. Daselbst 1849, pag. 81. Es ist das Haus Nr. 417 alt, 1684 Eigenthum des Ludwig Freiherrn von Pornacini, 1700 Herrn Baron Pornacini.

[133]) Obersthofmeisteramt. Protokolle in Hofsachen, 1689, Fol. 142' ff. Staatsarchiv.

[134]) Über Pietro und seine Brüder wird weiter unten ausführlich gehandelt werden.

[135]) Der Jesuit Pietro Giuseppe Ederi oder Edera aus Mailand, berühmter Prediger in verschiedenen italienischen Städten, später nach Wien geschickt, war persona gratissima bei dem Kaiser. Von ihm erschien: Conciones atque orationes plures. Lucca 1677 (J. Chr. Adelung, Forts. zu Jöcher's Gelehrten-Lexikon, Leipzig 1787, II., col. 832). Graf Franz Anton von Berkhem, später Reichsgraf von Berka zu Duba und Lippa, kais. geheimer Rath, Kämmerer, Feldmarschall-Lieutenant, wurde den 14. April 1687 dem niederösterreichischen Herrenstande einverleibt. Später war er kais. Botschafter in Venedig, woher wohl die Bekanntschaft mit dem Künstler herrühren mochte. (Wissgrill, l. c. I., pag. 351.)

[136]) Protokolle in Hofsachen, 1696, Fol. 491 ff. Staatsarchiv. — Somit wurde er nicht 1706 erst Freiherr und Mundschenk, wie Schlager behauptet. Ersteres scheint er überhaupt gewesen zu sein, letzteres wurde er zehn Jahre früher.

[137]) Protokolle in Hofsachen, 1696, Fol. 513' ff. Staatsarchiv.

[138]) Obersthofmeisteramt. Protokolle in Hofsachen. 1706. Fol. 602' f. — Staatsarchiv.

[139]) Obersthofmeisteramt. Protokolle in Hofsachen. 1706. Fol. 651' f. — Staatsarchiv.

[140]) Schlager, Materialien, pag. 53.

[141]) Monatsblatt d. Wr. Alterth. Ver. 1889, pag. 18 ff. Mit Abb.

[142]) Protokolle in Hofsachen, 1703. Fol. 367, f. — Staatsarchiv.

[143]) Füessly, K. L. pag. 117. — Nagler, K. L. VII., pag. 568. — Monogr. Lex. I., Nr. 2498. — Füessly, K. L., Nachtr. II., pag 715.

[144]) XLVI. Kunst-Auctions-Katalog von J. Wawra in Wien, Nr. 841.

[145]) Füessly, Annalen d. bild. Künste für die österr. Staaten, Wien, 1801, II., pag. 5. — J. Freddy, Descrizione della Citta di Vienna, ibid. 1801, I., pag. 71. — Kurzböck, Merkwürd. Wiens, das. 1779, pag. 149. — J. Täuber,

Entwurf einer Gesch. d. zeichn. Künste im Erzherz. Österreich. Wien, 1846, pag. 37. — Tschischka, Kunst und Alterthum im österr. Kaiserstaat, Wien, 1836, pag. 28, 47, 343. — G. A. Schimmer, Das alte Wien, Wien, 1855, 2. Heft, pag. 14. — Die histor. Ausstellung der k. k. Akademie d. bild. Künste, Wien, 1877, pag. 39. — C. Lützow, Geschichte der k. k. Akademie, Wien, 1877, pag. 3, 7.

[146]) Über diese wichtigen Künstler besteht schon eine reiche zersplitterte Literatur, deren Grundstein meine Abhandlung: Die Künstlerfamilie Carlone (Mitth. der k. k. Central-Comm. z. Erforsch. u. Erhalt. d. Kunst- u. histor. Denkm. Wien, Neue Folge, 1879, pag. 57 f.) geworden ist. Es erschien hierauf ein Nachtrag in denselben Mitth. 1881, pag. 56, 1882, pag. XCVII, 1884, pag. XLVII. — Wastlers Steir. Künstl. Lex. pag. 10. — Sekkauer, Kirchenschmuck, 1886, pag. 98 f.

[147]) Vergl. Ilg: Die Pfarrkirche zu Laxenburg, Ber. u. Mittheil. d. Wiener Alterthumvereins, 1884, pag. 1 f.

[148]) Siehe Genaues über diese Umbauten der Dominicanerkirche in der Abhandlung: Carpoforo Tencala von Ilg in Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereins, 1886, pag. 10 ff.

[149]) Siehe den Vortrag des Verfassers in Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereines, 1886, pag. 221 ff.: Andrea dal Pozzo.

[150]) So von Johann Indau in dessen Wienerischem Säulenbuch 1683 (siehe meine darauf bezügliche Abhandlung in den Berichten und Mittheil. des Wiener Alterthumvereines, 1886, pag. 1 ff.), und in dem Manuscript des um 1740 blühenden Wiener Architekten Franz Rosenstingl, über welches ich am selben Orte, 1885, pag. 69 ff., berichtet habe.

[151]) Fr. Böckh, Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien, das. 1823, I., pag. 513.

[152]) Für den Zustand der Wiener Burg in den älteren Zeiten ist die Stelle aus Menage in den Menagianis charakteristisch, welche ich hieher setze. Obwohl auf 1569 bezüglich, hat sie auch noch für die hier besprochene Epoche Geltung. »Ce palais en 1569, à ce qu'on m'a dit, n'etoit que comme les plus laides maisons de la rue des Lombards à Paris: une porte de planches comme en une grange, une petite d'un seul coté; une court à ne pouvoir tourner une carosse sans arc; un escalier sub dio de planches pourries; nulle suite de chambres; une sale sans tapisseries où les tableaux des Empereurs n'etoient que sur la toile sans quadre et sans boisé; une chambre à coucher servant de sale à manger; une petite antichambre avec de la bergame, etc.« — Menagiana, ou Bons mots etc. Paris 1695, 2. ed. pag. 403. Übrigens verräth der Autor eine nicht zu verkennende Animosität gegen Österreich in seinem Buche! Ein anderer Franzose, Freschot, berichtet 1705 in den Mèmoires de la cour de Vienne, Cologne, 2. edit. pag. 5, übereinstimmend: »La vieille Cour est pitoyable. Les murailles aussi epaisses que celles des plus forts remparts: les escaliers y sont pauvres et sans ornements: les appartements bas et étroits, avec des platfonds couverts des toiles peints: les planchers d'aix de sapin tels q'uils sont chez les moindres Bourgeois: Enfin, le tout

aussi simple que s'il avoit èté bati pour des Moines.« Und Baron Pöllnitz in den Nouveaux Memoires 1737, II., pag. 30, sagt: »Le Palais Imperial n'a d'autre beauté que sa grandeur; du reste c'est peu de chose. Les Appartements sont bas et sombres, et sans ornements; les meubles sont très anciens: il n'est cependant guères de Princes qui aient un aussi beau Trésor en tapisseries, je ne sai pas pourquoi ou n'en fait point d'usage . . . . . Du reste, un Etranger qui verroit le Palais de Vienne sans être prévenu de ce que c'est, auroit peine à s'imaginer que c'est la demeure du prèmier Prince de l'Europe.«

[153]) Rink, Geschichte Leopold's etc. I., pag. 390.

[154]) A. v. Geusau, Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Wien, IV., 1793, pag. 176.

[155]) Siehe meinen oben citierten Aufsatz über Joh. Indau, Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereines, 1886, pag. 1 ff.

[156]) Eigentlich gab seine fromme Gemahlin Eleonore dazu den Anstoss: Ella sollicitò con molte preghiere Leopoldo, accioche affrettasse l'alzata di quella colonna di fini marmi, nella gran piazza di Vienna, dedicata a Dio Trino ed Uno etc. — Vita della Aug. Imperatrice Leonora etc. Venezia 1725, pag. 162.

[157]) Historische Beschreibung der Stadt Wien, 1770, III., pag. 697—709.

[158]) Vergl. das Büchlein: Votum de erigenda marmorea columna SS. Trinitatis, bei Dr. A. Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte, das. 1883, I., pag. 297, Nr. 2916, wovon ibid. pag. 328, Nr. 2111, wohl eine deutsche Ausgabe sein dürfte?

[159]) Hiernach ergäben sich acht Engel, aber auf dem Stiche von Lerch, welcher die Arbeit an der Säule vorstellt, sieht man, wie die Mitglieder der Erzbruderschaft ihrer neun herbeitragen, und Hauser spricht immer von dieser Zahl. Auch die marmorne repräsentiert die neun Chöre der Engel. Da aber aus den Abbildungen die octogone Figur ganz evident ist, blieben wir bei der Achtzahl. Auch Schimmers Alt-Wien, II. Heft, pag. 14, spricht von acht Engeln. Übrigens ist das gleichgiltig.

[160]) Eine Abbildung enthält P. Abraham a Santa Clara's: Österreichisches Deo Gratias 1680 (Karajan, Abraham a Santa Clara, Wien, 1867, pag. 271; Mayer, Buchdruckergeschichte, I., pag. 317, Nr. 2084). — Desselben Predigers: Danck- und Denckzahl etc., 1680, von Lerch. (Mayer l. c., Nr. 2080.) — P. A. Linschinger S. J. Kurzer Vortrag Wahrer Gottseligkeit dess Allerdurchl . . . . . Leopoldi, So bey Auffrichtung der . . . . . Dreifaltigkeit Ehre- und Gelübd Säulen. 1683. 3 Kupfer von Lerch, Verlag von Paul Vivian in Wien, F. A. Groner excudit. Sie stellen dar: Die Erfüllung des Gelübdes, Translation der zur Säule gehörenden Figuren durch die Bruderschaft, Predigt bei der Säule. (Mayer l. c., p. 318, Nr. 2095. Karajan, l. c., pag. 274.) Hauser gibt Reproductionen der beiden letzteren Stiche. — Predigt, 1680 bei der »neu erhöhten Statue am Graben«, gehalten von Fr. Caccia, Mayer, l. c., pag. 328, Nr. 2111. Der Lerch'sche Stich auch unter dem Titel: Entwurff der Ausziehrung des vornehsten Platzes, am Graben etc. Franc. Andreas Groner exc.) (Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien, 1883, Nr. 33.)

[141]) Wagner, Historia Leopoldi, pag. 699.

[162]) Geusau l. c. IV., pag. 186.

[163]) Merk's Wien. Reclam's Ausgabe Nr. 1949—50, pag. 174.

[164]) Häuser-Chronik, pag. 239.

[165]) Geschichte Leopold's, l. c. II., pag. 473.

[166]) Viennae 1725, pag. 99.

[167]) Brevis notitia urbis Vindobonae, ib. 1770, IV., pag. 168—173.

[168]) Merkwürdigkeiten. l. c., pag. 149.

[169]) I., pag. 135.

[170]) Reisen II., pag. 635.

[171]) Descrizione etc. I., pag. 70 ff.

[172]) Lettre à un amateur de la peinture etc. Dresde 1755, pag. 168.

[173]) Bayer. Künstler-Lexikon. München, 1810, II., pag. 126.

[174]) Reisen, 2. Aufl. II., pag. 1220.

[175]) III., pag. 25.

[176]) l. c. IV., pag. 190.

[177]) Altes und neues Wien, ibid. 1738, II., pag. 1181.

[178]) I., pag. 339.

[179]) Kunst und Alterthum, pag. 28.

[180]) Stuttgart, 1847, pag. 333.

[181]) II. Heft, pag. 14.

[182]) Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien von Franz X. Ritter von Sickingen. Daselbst 1832, III., pag. 130.

[183]) Spätrenaissance II., pag. 660.

[184]) Tiroler Künstler-Lexikon, pag. 205.

[185]) Siehe meinen Aufsatz über Stanetti in der Wiener Abendpost: Vergessene Künstler Österreichs. 1884, Nr. 120.

[186]) Wir werden aber im Verlaufe aus Urkunden vernehmen, dass diese Figur ein Werk des Wiener Bildhauers Krakher ist.

[187]) Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (Dresden und Leipzig. II. Aufl. 1756, 2. Theil, pag. 63). — Hagedorn l. c., pag. 335, stellt Rauchmüller in Breslau und Schlüter in Berlin in eine Reihe.

[188]) Karajan l. c., pag. 27 a., 273.

[189]) Schottky, Prag, wie es war und ist, daselbst, II., pag. 20. — Berghauer, Protomartyr Poenitentiae S. Joan. Nepom. II., p. 129.

[190]) Neiner, Vienna cur. et grat. 1720. — Schimmer, Alt-Wien, II. Heft, pag. 15.

[191]) Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 205. — Über Mathias Rauchmüller siehe noch: Füessly, Ann. II., pag. 8. — Fuhrmann, Hist. Beschr. III., pag. 218. — J. C. Kundmann, Silesia in Nummis, Breslau und Leipzig, 1738, pag. 476. — Füessly, K. L. pag. 538. — Ders. Nachtr. II., pag. 1210. — Dlabacz, böhm. mähr. K. L. I., col. 539. — Nagler, K. L. XII., pag. 310. — Die historische Ausstellung der k. k. Akademie. Wien, 1877, pag. 36.

[192]) Schlager, Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge, Wien, 1839, pag. 184. — Ob der Wiener Büchsenmacher Joseph Fruhwirth (Ilg und Boeheim, Das k. k. Schloss Ambras, Wien 1882, pag. 57, 58, 59) zu dieser Familie gehört, ist nicht bekannt.

[193]) Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 74. — Jordan, Schatz, Schutz und Schantz etc. 1701, pag. 32.

[194]) Schlager, Donner, pag. 31, 33. — Ders. Materialien, pag. 62, 76.

[195]) Fruhwirth wird noch erwähnt: Sickingen, Darstellung Wiens, III., pag. 130. — Füessly, Ann. II., pag. 8, und flüchtig in den Künstler-Lex. — Füessly, K. L., Nachtr. I., pag. 396 (irrig Joseph).

[196]) Kink, Geschichte der Wiener Universität. Wien, I., 2, pag. 275. — Wolfsgruber, Die Kaisergruft etc., pag. 166.

[197]) Ilg, Mittheilungen der Central-Commission 1878, pag. CXVIII. — Ders. Allgemeine Deutsche Biographie, XXV., pag. 382.

[198]) Siehe über ihn: Hagedorn, Lettre etc. pag. 320. — Schlager, Donner, pag. 35, 132, 133. — Kábdebo, Kunstchronik, I., pag. 71. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 362, setzt ihn um 1750 zu spät an. — Füessly, K. L., pag. 302, und Nachtr. I., pag. 501. — Er besass 1684 und noch 1701 das Haus alt 170 im Tiefen Graben. Jordan, Schatz etc. pag. 73; Schimmer, H. Chr., pag. 41. Seine Frau war die Witwe des Bildhauers Caspar.

[199]) Schlager, Donner, pag. 129, 133, 136, 138, 156, 164. — G. Niemann, Palastbauten Wiens aus der Barockzeit, Wien 1883, I., pag. 3.

[200]) Fuhrmann, Hist. Beschr. IV., pag. 403.

[201]) Füessly, K. L. pag. 634, nennt ihn irrig Bartholomaeus.

[202]) Die Angabe Pozzo's, dass die Strudel von deutschen Eltern in Verona stammten, ist falsch. (Vite di Pittori, Scultori ed Architetti Veronesi. Verona 1718, pag. 229.) In Anbetracht der aus dem Cleser Taufbuch erwiesenen Namen.

[203]) Füessly, K. L., l. c. und Nagler K. L. XVII., pag. 496, sagen um 1660, 1648 oder 1660. — Tiroler K. L., pag. 245: 1660, ebenso Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 402.

[204]) Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien, 1877, pag. 139.

[205]) Carlo war der Sohn Johann Ulrichs, Neffe des Georg Loth, welcher als Kammermaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm und bei Kaiser Leopold I. thätig war. Schlager, Materialien, pag. 80.

[206]) Gestochen von Rugendas für Artaria in Mannheim mit der Unterschrift: Cav. Strubi (sic). Mannlich, Die Churfürstl. Bayrischen Gemälde-Sammlungen, München, 1805, I., pag. 402, II., Nr. 53. — Nagler, l. c.

[207]) Tiroler K. L., l. c.

[208]) Materialien, pag. 10 und 102.

[209]) Aus Hofzahlmeisterbuch, 1691, Fol. 358, Nr. 1669.

[210]) Katalog von A. Tischbein, Nr. 799, 800, 801. Früher waren sie in Mannheim. Ich füge hinzu, dass das Erstgenannte in der Composition mit demselben Gegenstande des Bildes des Meisters stimmte, welches einst einen

Altar der nicht mehr bestehenden Kirche des hl. Laurentius auf dem alten Fleischmarkt in Wien geziert hatte. Vergl. Böckh, Merkw., I., pag. 507, Kurzböck, Merkw., pag. 174. Es wurde in die St. Lorenzkirche auf dem Schottenfeld übertragen. (Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 21. — Sickingen, Darstellung von Wien, III., pag. 247.)

[211]) Füessly, K. L., Nachtr. III., pag. 1769.

[212]) Mir sind in natura und aus der Literatur bekannt: Marter des hl. Andreas, in der Bibliothek bei den Augustinern (Freddy, l. c. I., pag. 157.) S. Wenzeslaus und Geburt Christi in der Kirche daselbst (Wolfsgruber, Die Hofkirche zu Sct. Augustin, Wien, 1888, pag. 6, 23. — Kurzböck, pag. 166). H. Theresia und Christus auf dem Ölberg in der Josephskapelle der Burg (ibidem I., pag. 198. — Böckh, Merkw. I., pag. 477. — Kurzböck, Merkw. pag. 179. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 3. — Sickingen, Wien, III., pag. 34). — Sct. Rochus und Sebastian, Hochaltar der Augustinerkirche auf der Landstrasse (ibid. II., pag. 187. — Sickingen, l. c., pag. 184). — H. Michael in der Hauskapelle des Theresianums (C. Hofbauer, Die Wieden, Wien, 1864, pag. 108. — Böckh, Merkw., I., pag. 328. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 26). — Christus am Kreuz in der Kreuzkirche am Rennweg (ibidem I., pag. 506). — Sct. Joseph mit dem Christusknaben in der 1885 demolierten Klosterkirche der Sieben-Büsserinnen, jetzt im städt. Depôt (Kurzböck, Merkwürdigkeiten, pag. 158. Ilg, Feuilleton der »Presse« vom 5. Jänn. 1884). — Geburt Christi in der ehemal. Kapelle im Köllnerhof (Kurzböck, pag. 175). — Der Knabe Moses im Binsenkorbe. Sammlung Dr. König in Wien. — Die Altarbilder des heil. Kreuzes, Sct. Michael, Sebastian und Barbara in der Stiftskirche zu Klosterneuburg, unter Propst Christoph Matthaei (1686—1706) errichtet. (Freddy, l. c. III., pag. 63. — V. Fanti, Descriz. completa etc. Gal. Liechtenstein, Vienna 1767, Compendio etc., pag. 96. — Ub. Kostersitz, das Stift Klosterneuburg, Wien, 1882, pag. 57. — Ad. Schmidl, Wiens Umgeb., ibid. 1835, I., pag. 232. — Sickingen, Darstellungen Niederösterreichs, Viertel unterm Wiener Wald, Wien, 1831, II., pag. 399. — Tschischka, l. c., pag. 64.) — Tod des h. Florian, ehem. in der Kirche des Stiftes Sct. Florian in Oberösterreich, daselbst ehedem der Gekreuzigte. (Tschischka, l. c., pag. 121.) Für beide, sowie zwei Seitenbilder erhielt der Maler 1699 3550 fl. Auch ein Gott Vater war im Besitz des Stiftes. (A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte Sct. Florian, Linz, 1886, pag. 231, 232, 301. — Pillwein, Linz, ibid. 1824, pag. 174.) — H. Kunigunde in der Stiftskirche zu Garsten, 1688. (Fr. Pritz, Beschreibung von Steyer, das. 1837, pag. 440. — Ilg und Wussin in Mittheilungen der Central-Commission. Neue Folge, 1884, pag. IV.) — Beweinung des Leichnams Christi, Kunstsammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, Katalog von E. Engerth, III., pag. 238 ff. — Die Zeit enthüllt die Wahrheit, Lucretia und Tarquinius im Bruckenthal'schen Museum zu Hermannstadt (Katalog, ibid. 1844, deutsche Schule 238, 274). — Der h. Johannes als Knabe, in der ständ. Gemäldegalerie in Graz. (Hormayr, Archiv für Geschichte etc. Wien, 1828, pag. 287.) — Tod des Archimedes, fürstl. Liechtenstein'sche Galerie (Katalog von

J. Falke, 1873, Nr. 199). — (Füessly, K. L., Nachtr. III., pag. 1769, sowie Fuhrmann III., pag. 173, 230, kommen in diesem Besitz auch eine Hagar in der Wüste und ein Ecce homo vor.) — Jupiter und Antiope, Galerie zu Dresden. (Katalog von Hübner, 1867, Nr. 1892.) — Daselbst waren früher zwei Sopraporten mit spielenden Kindern, jetzt im Schloss Gross-Sedlitz, wo noch zwei andere. (Hübner, l. c., Nr. 1894, 1895.) — Ähnliches Decoratives (wobei zuweilen Werner Tamm die Blumen besorgte) sind die Sopraporten in der kais. Gemälde-Galerie in Wien, früher im Medaillenzimmer der Stallburg. (Lützow, l. c. pag. 9, n. 1.) — Desgleichen im fürstl. Schwarzenberg'schen Sommerpalais (ibid. n. 2). — 29 Bilder und Decorationen im Depôt der kais. Galerie (ibid. n. 1). — Eine heil. Familie, Schlafende Venus und Susanna im Bade, ebenfalls in Dresden. (Nagler, l. c. und Hübner, l. c., Nr. 1893.) — Verschollen sind zwei Darstellungen des gefesselten Prometheus, die Füessly, Nachtr., l. c., 1809 noch in Kiel erwähnt. — 2 Blatt Ölstudien, Früchte, 4^0, waren bei der Auction Karl Fruhwirth, Wien, J. Wawra, XLV. Katalog, Nr. 839. — Einige Stellen über die Strudel siehe auch noch bei Hagedorn, l. c., pag. 168, Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien, 1873, 989. Höller, Aedificia Caroli VI., Vind. 1733, pag. 989. Lipowsky, l. c. II., pag. 126. Füessly, Annal. I., pag. 5, II., pag. 8. Die Ausstellung der k. k. Akademie, 1877, pag. 136.

[213]) Ich weiss nicht, woher Lützow die Nachricht hat (pag. 2), dass es bereits 1688 geschah; obiges Datum gibt aus den Grundbüchern C. Hofbauer, Die Alservorstadt, Wien, 1861, pag. 127. Im Jahre 1703 kam Strudel um 25 baufreie Jahre und 1707 um »ewige Quartierfreiheit« für das Besitzthum ein. Wenn Freddy, l. c., II., pag. 119, bemerkt, das Terrain, auf welchem später das Josephinum errichtet wurde, sei sein Eigenthum gewesen, so ist das wohl nur eine ungenauere Ausdrucksweise; das Josephinum liegt seitwärts vom Strudelhofe. Siehe auch R. v. Schachner: Suburbia Vienn. ab annis 1683—1733. Wien, 1734 (Lustra decem coronae etc.), pag. 29, 30. — Schlager, Donner, pag. 26. — Über die darin 1691 erbaute Kapelle Sct. Peter und Paul, Fuhrmann, II., pag. 723.

[214]) Reichs-Finanz-Archiv, Ungarische Acten, Eingabe Strudel's 1701.

[215]) Reichs-Finanz-Archiv, Hof-Finanzacten, Hof-Zahlmeisterbuch, 1698, Fol. 111, Nr. 158.

[216]) Intimations-Decret im Reichs-Finanz-Archiv vom 4. Februar 1689.

[217]) Hof-Zahlmeisterbuch 1698, Fol. 419, Nr. 1882.

[218]) l. c., pag. 5.

[219]) Siehe ferner: Schlager, Donner, pag. 22 f., woselbst der Wortlaut von Strudel's Rechnungslegung über seine Unkosten für die Akademie anno 1701, wie der Verfasser richtig bemerkt, ein »auf eine für seine Cassa sehr günstige Art« angelegtes Actenstück. Schon 1692 aber erhält er von dem Kaiser a conto der Vncosten und zur Besorgung der Modelle etc. 300 fl. In der »Academia von der Mallerey-Bildhauer-Fortification-Prospetiv- und Architectur-Kunst«, wie das Institut betitelt war, hatte er Sommer und Winter Modelle aufgestellt, »ertheillte Unterricht, und bildet geschickte Männer im

Zeichnen und Malen.» (Manuscript einer histor. Skizze über die Wiener Akademie von Jak. Schmutzer in den Act. Miscell. des Archivs der Anstalt.) — Für diesen Unterricht kamen die ersten Abgüsse von berühmten Antiken nach Österreich, indem Strudel »unterschidliche Formular Und rahre Originalien von Rom hiehero bringen lassen». Siehe auch: Täubers Entwurf etc. pag. 31, 34; dieser Autor gibt als Local bestimmt das Haus »zum goldnen Brunnen« an und weiss, dass in dessen gemietetem Stockwerk der Laokoon, die Mediceische Venus, der Apoll, der Borghesische Fechter und andere Abgüsse aufgestellt waren. Auch Schlager, l. c., pag. 25, lässt Strudel Modelle »von Italien« besorgen. Das Haus ist alt 1076, seit 1684 einem Sattler, Virgil Stadler, gehörig, das aber nach Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 208, 1700 »zum guldenen Kegel« benennet war? Offenbar waltet hier eine Verwechslung mit dem Haus zum »schönen Brunnen« unter den Tuchlauben vor, wo die Akademie aber erst später untergebracht werden sollte. Was die Antiken betrifft, so ist zu bemerken, dass eine Commission den 26. Febr. 1715 aus Paul Strudel's Nachlass u. a. »die alte Römische zu nutzen u. gebrauch der Kays. Academie Emploirte Statuen« zu übernehmen hatte. — In K. A. Schimmer's: Wien seit sechshundert Jahren, ibidem 1847, I., pag. 171, wird die Kunstakademie Strudel's gar mit der kaiserl. Landschafts-Akademie in der Alservorstadt verwechselt! — Das Tiroler K. L., pag. 246, lässt fälschlich, nach Roschmann, die Akademie und deren »Palast« in der Rossau (sic) von Dominik und Paul errichten, corrigiert aber, sie seien Bildhauer gewesen, nur am Bau könnte Dominik sich betheiligt haben, — was wir bezweifeln. — A. Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste, 1783 und 1790, neue Ausgabe, Wien, 1875, pag. 1, enthält dieselben Angaben wie Täuber. — Österr. National-Encyklopaedie, Wien, 1835 ff. I., pag. 34, V., pag. 225. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 53. — Fuhrmann, l. c., III., pag. 322.

[220]) XII., Fol. 204.

[221]) Wiener Diarium 1720, Nr. 1803.

[222]) Schlager, Donner, pag. 18.

[223]) Höller, Aedificia Caroli VI., Viennae 1733, pag. 33. — Freddy, l. c. I., pag. 240. — Mosel, Geschichte der k. k. Hof-Bibliothek, Wien, 1835, pag. 122. — Kaltenbaeck, Österr. Zeitschrift, 1835, pag. 20. — Fuhrmann, l. c., III., pag. 255. — Lützow, pag. 141.

[224]) Fuhrmann, III., pag. 35, sagt 1770, dass sie »viel Jahr ausser Acht im finstern versteckt gelegen, nun aber zum Vorschein gebracht worden«. Man beabsichtigte damals, die Namen der Fürsten dazu zu schreiben und hielt mit Recht Herrn Baron von Strudel für ihren Verfertiger.

[225]) Freddy, l. c., II., pag. 218.

[226]) Vergl. hierüber meinen Führer durch die Franzensburg in Laxenburg, Wien, 1883, 2. Aufl., pag. 7, und mein: Leben und Werke F. X. Messerschmidt's, Prag und Leipzig 1885, pag. 46.

[227]) Protokolle in Hofsachen, 1713, Fol. 37 f. — 1714, Fol. 64 f. Staats-Archiv. — Von dem, wie es scheint, bedeutenden, aber wenig bekannten

Konrad Rudolph vermag ich noch Folgendes mitzutheilen. Der Bildhauer Lorenzo Mattielli bittet im Jahre 1714 um verschiedene Vergünstigungen seitens des Hofes, wobei das Obersthofmeisteramt angibt, dass Ferdinand Bibiena und Konrad Rudolph »ihn in Stein- und Holzarbeit als capabel« bezeichnet haben. (Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, 1713 bis 1717, Fol. 135. Staats-Archiv.) Anlässlich eines Gesuchs des genannten Bibiena vom Januar 1723 wird auch des Architekten und Kammerstatuarius Rudolph, sowie seines Jahresgehalts von 1500 fl. gedacht (dieselben Acten, 1723—25, Fol. 4). 1729 erscheint er im Hofkalender als »Camer-Bildhauer«. Er starb den 11. Dec. 1732, worauf die Kinder Anspruch auf seinen Rückstand von 170 fl. 50 kr. haben. (Schlager, Mater., pag. 93. — Derselbe, Donner, pag. 28.) Seit 1728 gehörte ihm das sog. Blaue Haus (Nr. 56) in der Rossau, er wird im Grundbuch »Kays. Architekteur auch Hof- und Cammer-Statuarius« genannt. Von 1733 bis 1745 erscheint dann die Witwe Maria Anna als Besitzerin. (Hofbauer, Die Rossau etc., pag. 140.) Ein Schüler des Kremser Schmidt wird auch Rudolph, Rudorf und Rudolpher genannt. Von ihm ist das Altarbild in Roggendorf. (A. Mayer, Der Maler M. J. Schmidt, Wien, 1879, pag. 46. — Schweickhardt, Darstellung von Österreich v. d. E. Viertel Ober-Wienerwald, X., pag. 252. — Derselbe, Viertel unt. Mannhartsberg, V., pag. 296.) Ob er ein Abkömmling des Bildhauers ist, weiss ich nicht.

[228]) Es waren zwei, der Bruder Dominik und Herr Rup. Joh. von Gehlen; 1709 werden ihnen 7500 fl. Rückstände für den Mündel ausgezahlt, der auch Leopold hiess.

[229]) Protokolle in Hofsachen, 1710, Fol. 45, f. Staats-Archiv.

[230]) Protokolle in Hofsachen, 1702, Fol. 338, f. Staats-Archiv.

[231]) Protokolle in Hofsachen, 1708, Fol. 729, f. Staats-Archiv.

[232]) Dass Peter diese Beträge ex 1708 bekömmt, beweist so wenig, als, dass der Sohn die 500 fl. ex 1707 bezieht, den Tod Paul's in letzterem Jahr. Es waren eben restierende Beträge, die ihnen dann erfolgt wurden, als Paul gestorben war.

[233]) Schlager, Materialien, pag. 103.

[234]) Lützow, l. c., pag. 140.

[235]) Vollständig abgedruckt bei Schlager, Donner, pag. 119 f.

[236]) Hofzahlmeisterbuch 1703, Fol. 303, Nr. 1269.

[237]) l. c., pag. 133.

[238]) Nagler hält auch Peter für den Künstler des Altars und selbst des Pestdenkmals. Ersterer gefiel dem Kaiser so gut, dass er Peter dafür in den Adel erhob! Diese Mähre schöpfte er aus Fuhrmann III., pag. 476.

[239]) Merkwürdigkeiten, I., pag. 481.

[240]) Materialien, pag. 50. — Aus Hofzahlmeisterbuch 1712.

[241]) C. Wolfsgruber, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien, ibid. 1887, pag. 45 f. Der »Architekt Peter von Strudel« ist allerdings ein Irrthum!

[242]) Schlager, l. c., pag. 72, 90.

243) I., pag. 163.

244) Siehe auch Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 16. — Sein Vorfahre (Vater?) Leonardo Poccassi aus Görz wird geradezu Baumeister Marbelsteinerner Altäre genannt. Siehe unten.

246) Innsbruck, ein historisch-topographisch-statistisches Gemälde dieser Stadt, ibid. 1838, pag. 114. — Tiroler K. L., l. c. — Nagler l. c.

247) Ein Pacassi war auch Hofkriegsrath und besass 1684 und 1700 den Margarethenhof in der Stadt. Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 111, 351.

248) Prospecte, 1725, II. Bl. 33.

249) Ilg, G. R. Donner, Gedenkschrift zum Jubilaeum, Wien, 1893, pag. 4. — Siehe auch Hofbauer, Alservorstadt, pag. 97.

250) Joh. Adam Posch, Hoff-Kupferschmid, war ein wohlhabender Mann. Ihm gehörte 1701 das Haus »zum goldenen Rebhuhn« in der Goldschmiedgasse, alt 593, Jordan, Schatz etc., pag. 63. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 112.

251) Materialien, pag. 6. Er erscheint später als Scholar der Graveur-Akademie unter Matthaeus Donner. — Schlager, Donner, pag. 45. — Schlager, Mater., pag. 44. — Kábdebo, Kunst-Chronik, II., pag. 133.

252) Z. B. in F. Gräffer's kleinen Wiener Memoiren, I., pag. 100.

253) Hans Christoph Murbeck, auch Muhrbeck, Mitglied des äusseren Rathes und bürgerl. Goldschmied, starb nach dem Wiener Diarium am 22. März 1705, 77 Jahre alt, im Eberhardischen Haus beim Heiligenkreuzerhof. Siehe über ihn auch Neumann in den Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, XVIII., pag. 154 ff. und hier Note 315.

254) Er starb nach dem Wiener Diarium am 15. März 1705, 76 Jahre alt.

255) Siehe über den Augsburger Juwelier Christoph Radt und dessen Thätigkeit mit Abraham Waremberger in dem Stifte Heiligenkreuz auch Neumann, Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, XVIII., pag. 154 f.

256) III., pag. 1076 f.

257) Die erste finde ich in den Protokollen der General-Hof-Bau-Direction 1774, 10. Sitzung, erwähnt, in der vorläufig 1000 fl. ausgesetzt werden. Staats-Archiv. Vergl. auch Geusau, Geschichte Wiens, IV., pag. 452. — Kurzböck, l. c., pag. 149.

258) Geschichte Leopolds, 1708, I., pag. 65. — Eine Kritik auch bei Füessly, Annal. II., pag. 6.

259) ibid. II., pag. 473.

260) pag. 18.

261) Jul. Meyers, Allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig, 1885, III., pag. 512 f.

262) Vergl. über letztere das Tirolische K.-L., pag. 177, und die Vereinsgabe des Meraner Lesevereines für Freunde kirchlicher Kunst, Bozen 1862, Biogr. Notizen aus dem Leben des berühmten Bildhauers Joh. B. Pendl zu Meran, gest. 1859, pag. 12 ff. — Menghin A., Ein Meraner Künstlergeschlecht Bozen 1887. — C. Wolf, Eine Meraner Künstlerfamilie. »Meraner Zeitung« 1887, Nr. 51, 52.

263) M. Trapp, Katalog des Franzens-Museums in Brünn, ibid. 1882, pag. 5.

264) Einige Quellen schreiben diese Figur einem Bildhauer Kaiser Rudolfs II. namens Bendl zu.

265) Ilg, Führer durch die kunstgewerbliche Abtheilung, Wien, 1891, pag. 41 ff. und 169.

266) F. Schestag, Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Österr. Museums, Wien, 1871, Nr. 127, 130, 164, 171, 205, 210. — Katalog der Auction Bergmann, Wien, 1887, Nr. 930.

267) Katalog, Nr. 1418, 1418 a.

268) Siehe noch: Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 336. — Mikowec, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens, Prag, 1860, II, pag. 112. — Füessly, K. L., Nachtr. I., pag. 58. — Nagler, K.-L. I., pag. 409. — Monogr. Lex. I., Nr. 1627, III. Nr. 1984. — Schlager, Materialien, pag. 50. — Zeitschrift: Ost und West, 1845, Beiblatt, Nr 63, 65. — Ilg, Wiener Abendpost, 1877, Nr. 92, und 1879, Nr. 30. — M. Trapp in Kábdebos Kunst-Chronik, 1879, pag. 171. — Dlabacz, l. c. I., pag. 111.

269) Eine kurze Notiz habe ich im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1885, pag. 44, gegeben.

270) Siehe über diese Sammlung Böckh, Merkwürdigkeiten etc., I., pag. 313. — Hormayr, Archiv etc. 1823, pag. 90.

271) Vergl. Badener Neujahrsblätter 1885. Beitr. zur Chronik der Stadt Baden bei Wien. Von Dr. H. Rollett. Baden, 1885, pag. 14 ff. Die genaueste Nachbildung der ausgeführten Säule in Wien, die ich kenne, ist diejenige zu Reichstadt in Böhmen, 1707 von Anna Maria Francisca, Prinzessin von Toscana, geb. Herzogin von Sachsen-Angern-Westphalen, errichtet. Sie hat genau das Fischer'sche Postament und dann die Wolkenpyramide, oben die Trinität, auf den Wolken aber Heilige statt Engel. Der Künstler ist nicht bekannt.

272) Vergl. den übrigens sehr mangelhaften Artikel: Kaiser Joseph I. bei K. A. Schimmer, Wien seit sechs Jahrhunderten, ibid. 1847, I., pag. 167 ff.

273) Daselbst Fol. 241', ff.

274) Daselbst Fol. 262.

275) Leben Joseph I., 1. Theil, Köln 1712, pag. 32 f.

276) P. Ign. Langetl, Mausoleum Graecense Ferdinandi II., Graecii 1732. — G. Schreiner, Grätz, ein naturhistorisch-statistisch-topographisches Gemälde, ibid. 1843, pag. 51.

277) Mittheilungen der Central-Commission, 1884, pag. 1 ff.

278) Siehe über denselben: Ilg in den Mittheilungen der Central-Commission, 1874, pag. 192 ff. — Wastler im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1883, pag. 105 ff. — Derselbe, Steyerisches K.-L., pag 121 ff.

279) Valnegro, der auch das Haus des kais. Hofpfennigamtes (sog. Nürnbergerhaus) in der Sporgasse 1621 adaptiert hatte, starb in Graz 25. März 1639. Wastler, Steyerisches K.-L., pag. 172.

280) Die Ziffernangaben Wastler's sind nicht ganz klar, denn wenn zuerst 1392 fl. 54 kr., dann 2009, dann wieder 2109 bewilligt wurden, so macht das in summa 5510 fl. 54 kr, — nicht 5410 fl.

281) Steyer. K. L., pag. 156.

282) Burckhardt, Cicerone, pag. 360.

283) K.-L., Nachtrag, III., pag. 1608.

284) Füessly, K.-L., pag. 564. — Ilg, Mittheilungen der Central-Commission, 1884, pag. CXIX.

285) Mittheilungen der Central-Commission, 1884, pag. CXVII ff.

286) G. Tinkhauser, Topographisch-statistische Beschreibung der Dioecese Brixen, ibid. 1855, I., pag. 117.

287) Siehe über seine sonstigen Leistungen das Steyerische Künstler-Lexikon, pag. 157. Auch bei Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, III., pag. 1729, scheint er gemeint zu sein.

288) Eine geistreiche und schöne Composition des Meisters: Auf der dunklen Erde hält der Tod das zu Boden gestürzte erste Menschenpaar in seinen Knochenarmen, über der Gruppe schwebt die Immaculata in der Himmelsglorie.

289) Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, 1709. Siehe unten, Staats-Archiv.

290) Siehe den Grundriss des Gebäudes von Conservator Joh. Graus in der genannten Publication, pag. 8.

291) Steyerisches Künstler-Lexikon, pag. 149.

292) Rerum praeclare gestarum, intra et extra moenia munitissimae ciuitatis Viennensis . . . . . Anni Domini MDLX . . . . Per Joannem a Francolin Burgundum. Viennae Austriae excud. Raph. Hofhalter.

293) l. c. I., pag. 186.

294) Materialien, pag. 87.

295) Leben Joseph's I., 1. Theil, Köln 1712, pag. 27 ff.

296) Ähnlich auch in dem Werke: Biblisches Bilder-Panquet, I., pag. 330.

297) Übrigens müssen wir zugestehen, dass auch der moderne Ebe die Sache richtig erfasst hat, wenn er, l. c. II., pag. 621, sagt, dass Fischer und andere grosse Individuen damals in der Architektur noch eine eigenthümliche Kunstrichtung gebildet haben, nachdem sie zu ihrer Zeit den französischen Einfluss bereits in voller Blüte fanden.

298) Sie ist bereits im Austria-Kalender, Wien, 1848, pag. 93 ff., abgedruckt, unter dem Titel: Zur Biographie vaterländischer Künstler. Im Eingange wird beklagt, dass »sich bisher kein Gelehrter, kein Künstler (!) gefunden, der es versucht hätte, eine biographische Würdigung eines so reich begabten Mannes wenigstens vorzubereiten« etc. Die Quelle des Berichtes gibt der Aufsatz nicht an, liefert den Abdruck überdies nicht ganz genau, so dass es umso wichtiger scheint, eine correcte Wiedergabe der Stelle hieher zu setzen.

299) Im III. Abschnitt, Capitel V.: Von Teutschen Sitten und Verstand, pag. 109 ff.

300) »Vergessene Künstler Österreichs« in der Wiener Abendpost, 1883, Nr. 287, 288. — Siehe auch C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils etc., I., pag. 486 ff.

301) Er hiess Galli, nannte sich aber, da er aus Bibiena war, mit dem Doppelnamen, zum Unterschied von einem ihm nicht verwandten Atelier-Collegen, der gleichfalls Galli hiess. Milizia, II., pag. 214. Ausführlicher soll über das Künstlergeschlecht noch bei der Peterskirche die Rede sein.

302) l. c. I., col. 440.

303) J. G. Meusel, Teutsches Künstler-Lexikon, Lemgo, 1778, pag. 22.

304) Milizia, Mem., II., pag. 284. — Derselbe Dizionario, I., pag. 108. — Fiorillo, l. c., II., pag. 603. — Ebert, Bibl. Lexikon, I., Nr. 2101. — Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag I., pag. 410. — Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 570. — Österr. National-Encyklopaedie, II., pag. 271. — F. Hofstätter, Nachrichten von Kunstsachen in Italien, Wien, 1792, II., pag. 338, 444. — J. Wawra's Auction in Wien, Katalog XLV., Nr. 217. — Kábdebo, Kunst-Chronik, II, pag. 63.

305) Materialien, pag. 64.

306) Kunst und Alterthum etc., pag. 358.

307) Jene des grösseren Bogens ist auch im Verzeichnis der Münz- und Medaillen-Sammlung des Leop. Welzl von Wellenheim. Wien, 1844, II. Bd., 1. Abth., 7324, doch ohne Angabe Fischer's und Bendl's, angeführt.

308) Der Kirchenschmuck, Graz, 1881: Zur Baugeschichte der Kirche in Maria-Zell, pag. 140 f.

309) Der Kirchenschmuck, Graz, 1881, pag. 19, 51, 142. — Er liegt in der Mariazeller Kirche begraben. Das Stift Lambrecht besitzt zwei von Sebastian Jenet 1648 gestochene Blätter, welche die alte gothische Kirche, sowie Sciassia's Umbau-Project zum Gegenstande haben. Katalog der Ausstellung culturhistorischer Gegenstände, Graz, 1883, Nr. 300. — Wastler, Steier. Kunst-Lexikon, pag. 51. — Katalog der Auction Enzenberg. Wien, 1879, Nr. 1744. Ein Ölporträt des 1679 gestorbenen Sciassia's ist in St. Lambrecht.

310) Einiges über den Neubau bringt H. Petschnig in den Mittheilungen der Central-Commission, XIV., pag. 75 ff. Sein Urtheil über denselben in aesthetischer Beziehung ist aber so borniert, wie es nur von dem verbohrtesten Fanatiker der Gothik ausgehen kann.

311) Eine hübsche Ansicht bot ein Aquarell von Ed. Gurk, Eigenthum Sr. k. und k. Hoheit des Herrn Erzherzogs Karl Ludwig, auf der Ausstellung im Wiener Künstlerhaus, Katalog vom 5. Oct. 1884, Nr. 84, gemalt 1833.

312) II., pag. 507.

313) Protokoll des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen, 1712, Fol. 325' f. — Staats-Archiv.

314) Schlager, Donner, pag. 30. — Scheiger in Mittheilungen der Central-Commission, I., pag. 111.

315) Schlager, Materialien, pag. 75. — Der Künstler war aus Aigen in Oberösterreich, lernte in Wien bei Christ. Murbeck bis 1682 und lieferte 1695 sein Meisterstück, nachdem er 1688 Gesell geworden war. (Aus den Zunftbüchern der Wiener Goldschmiede-Genossenschaft.)

316) Wenn es nicht, wie Schlager, Donner, pag. 103, meint, das heute in der Burgkapelle aufbewahrte Crucifix sein sollte.

[317]) So berichtet Schlager, Donner, pag. 30; in den Materialien, pag. 75, sagt er 2925 fl. Vergl. auch P. Berth. Sternegger, Sechstes Jahrhundert der zu Mariam nach Cell in Steyermark angefangnen Wallfahrt, ibid. 1757, pag. 334, wo auch von dem Altar selbst gesagt wird: »Erfindung des Werkmeisters des Herrn von Fischer.«

[318]) Allerneueste Nachrichten vom kais. Hofe, Hannover 1730, pag. 186.

[319]) Wiener Staats- und Stands-Calender 1731, pag. 30.

[320]) Kostersitz, das Stift Klosterneuburg, Wien, 1888, pag. 17. — Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereins, 1889, pag. 45 ff.

[321]) Die Wieden etc., pag. 165.

[322]) 1742, Nr. 52, Anhangblatt pag. 665.

[323]) J. Arneth, Prinz Eugen, I., pag. 53 ff. — J. Bergmann, Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften. Historisch-philosophische Classe, XVI., 1855, pag. 13. — Öttingen, Moniteur de dates, V., pag. 94, hat das Todesdatum 1693.

[324]) J. Th. de Raadt, Berichtigungen und Zusätze etc. im Jahrbuch der k. k. Heraldischen Gesellschaft »Adler«, Wien, 1884, pag. 64.

[325]) Öttingen, Moniteur de dates, VII., pag. 1.

II. ABSCHNITT.

THÄTIGKEIT FÜR SALZBURG, SCHÖNBRUNN UND ANDERE BAUTEN IN WIEN.

1694 BIS 1707.

Thätigkeit für Salzburg, Schönbrunn und andere Bauten in Wien.

Noch viel mehr als aus seinen vornehmen Verbindungen erhellt des Meisters steigende Bedeutung auch aus der Thatsache, dass um diese Zeit sein Schaffenskreis sich mächtig erweitert. Es beginnt mit 1694 (nachweisbar, vielleicht schon früher) seine Wirksamkeit für den Erzbischof von Salzburg, welche fast ununterbrochen bis 1709 dauert, und, wie die neuesten Forschungen ergaben, eine stattliche Reihe von Bauunternehmungen betrifft, nicht bloss die einzige Universitätskirche, welche bisher allein nur als die Schöpfung Fischer's in der Stadt an der Salza angegeben wurde. Dazu kommt ferner aber noch, dass ihn die Aufgaben, welche ihm dort die fürstliche Baulust seines Gönners stellte, so gross sie auch waren, keineswegs ganz in Anspruch nahmen, vielmehr findet er daneben Zeit, keinem geringeren Gedanken als dem Riesenplane der ursprünglichen Anlage von Schönbrunn zu obliegen, kleinerer, aber an sich genug bedeutender Leistungen nicht zu gedenken, wie des Baues der Mehlgrube, der Triumphpforte von 1699, von denen die Rede sein wird.

Es entfaltet sich da vor unseren Blicken bereits eine Fülle von geistiger Kraft, von schöpferischem Vermögen, organisatorischem Sinn, Energie und Erfindungsgabe, welche nur den

bedeutendsten Menschen eigen sind, eine Vielseitigkeit und, ich möchte sagen, ein künstlerischer Feldherrnblick, welcher mit voller Ruhe des Geistes auf der ganzen Linie eine grosse Reihe von Corps zugleich zu lenken vermag. Wenn wir aber sehen werden, dass sich solche Kraft, solches Vermögen in der Folge bei dem grossen Künstler nur steigert, statt sich abzuschwächen, wenn wir bemerken werden, dass auf die Periode Schönbrunns und der Salzburger Werke erst diejenige folgen sollte, in die sein classischestes Gebilde, die Karlskirche, und die Riesenpläne zum Umbau der Burg, zur Hofbibliothek fallen, wo herrlichste Schöpfungen, wie die Paläste Eugen, Trautson, Gallas, Batthyany, Schloss Frain etc., nur so nebenbei gehen, und überdies eines der grossartigsten Werke künstlerischer Publication seine Mussestunden ausfüllte — dann beugen wir uns wohl gerne vor dem Genius, der der grössten und wunderbarsten Einer in die Welt gekommen!

Unsere Darstellung des Baues der Grabensäule hat schon erwiesen, dass zwischen den Kunstverhältnissen in Wien und jenen Salzburgs ein Zusammenhang bestand. Ursache davon war in erster Linie das Material des schönen Untersberger Marmors, den man, wie in Österreich bei Prachtbauten seit langem, auch an jenem Werke verwendete und dessen theilweise Bearbeitung oder Vorbereitung zur Bearbeitung schon an Ort und Stelle geschah. Wir sahen daher, wie sich der Kaiser deswegen selbst an den Erzbischof wendet, wie der Salzburger Steinmetz Andreas Götzinger vielbeschäftigt ist, wie Paul Strudel in Salzburg zu schaffen hat und seine Leute dorthin dirigiert. Fischer wird in dieser Hinsicht zwar nicht erwähnt, aber es ist kaum denkbar, dass er als Bildhauer an dem Bau, als so bedeutend an demselben betheiligt, nicht ebenfalls schon zu jener Zeit mit der kunstreichen Bischofsstadt in Verbindung gestanden sein sollte.

In der bisherigen Literatur war über Fischer's Walten in Salzburg, wie gesagt, nichts anderes zu finden, als verstreute, natürlich höchst unkritische Mittheilungen über die Marienkirche und Klesheim. Bemüht, in die Sache grössere Klarheit zu bringen, habe ich mich an den Herrn Regierungs-Archivar Friedrich Pirckmayer in Salzburg gewendet, mit der Bitte, aus den Acten

des k. k. Regierungs-Archives ausreichenderes Material beizuschaffen. Ich freue mich, anzeigen zu können, dass ich bei diesem eifrigen und kenntnissreichen Forscher das bereitwilligste Entgegenkommen fand, wodurch nun eine reiche Fülle interessantester und wichtigster Beiträge ans Licht gekommen ist — eine gänzlich neue Anschauung über jene Verhältnisse begründend. Herr Archivar Pirckmayer hat die wertvollen Ergebnisse seiner Nachsuchungen in mehreren Artikeln in der Salzburger Zeitung, 1885, Nr. veröffentlicht[1]), welche ich im Folgenden verwerte. Selbstverständlich beschränkte sich der Herausgeber auf die blosse Mittheilung der urkundlichen Facta und wird es meine Sache sein, diese einzelnen Steine in das Gebäude einer Geschichte des Künstlers einzufügen, wozu mir überdies noch so manche andere Beiträge zugebote stehen.

Wenn auch bereits die Erzbischöfe Paris Lodron (1619—1653), Guidobald von Thun (1654—1668) und Max Gandolph von Kuenburg (1669—1687) dem Barockstile in Salzburg durch ihre vielfachen Bauten eine breite Gasse gebahnt hatten[2]), so erfuhr doch ganz besonders unter der Regierung Johann Ernst's, Grafen von Thun-Hohenstein, das Schaffen auf diesem Gebiete eine noch bedeutendere Anregung, denn der Erzbischof stand an Prachtsinn und Unternehmungsgeist den rührigsten Fürsten des baulustigen Saeculums nicht nach. Grosse Geldmittel, deren er dabei benöthigte, gewann er aus seinen vortheilhaften Verbindungen mit der Holländisch-Ostindischen Compagnie; zur Erinnerung an diese Beziehungen entstand 1703 bekanntlich das Glockenspiel auf dem Thurme der neuen Residenz, welches der Salzburger Uhrmacher Jeremias Sauter aufstellte.

Johann Ernst regierte von 1687 bis 1709. Seine Geburtsstätte war Prag, wo er den 3. Juli 1643 das Licht erblickt hatte.[3]) Den Palast seines Geschlechtes in dieser Stadt baute der Architekt Anselmo Lurago, der Nachkomme jenes berühmten Rocco Lurago von Pelsopra bei Como, dessen Meisterwerk einer der schönsten Genuesischen Palazzi, Tursi, ist. Rocco war 1590 gestorben; seine Nachkommen verpflanzten die prachtvolle Palastarchitektur Genua's nach der Hauptstadt Böhmens, desgleichen die Orsi oder Orsolino, von denen einige ihre Schüler waren. Diese Architekten, oder doch was sie geschaffen,

müssen unzweifelhaft auf Fischer, wenn wir einen Aufenthalt desselben zu Prag in seiner Jugend annehmen dürfen, beträchtlichen Eindruck gemacht haben, ja es ist nicht unmöglich, dass dem späteren Fürsterzbischof von Salzburg der Künstler von dorther und aus seiner früheren Zeit bekannt gewesen wäre.

Thatsache ist, dass Fischer seit 1694 bis zum Tode Johann Ernst's der alleinige und alles leitende Architekt war und sich seiner höchsten Gnade und Vorliebe zu erfreuen hatte. Man muss aber auch den Verhältnissen Aufmerksamkeit schenken, welche in Bauangelegenheiten dort vom Regierungsantritte des Erzbischofs bis zu dem gedachten Jahre obwalteten, also ehe Fischer festen Fuss fasste. In dieser Epoche erscheint als bedeutendster Baukünstler in Salzburg Gasparo Zugalli, mit dem Adelspraedicat von und in Adelholzen. Seine Herkunft ist unbekannt. Es scheint, dass auch seine Vorfahren schon künstlerisch thätig gewesen waren, denn Füessly[4]) kennt einen Heinrich Zugalli oder Zucallus um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, nach dessen Zeichnung Jer. Renner das Interieur einer (welcher?) Kirche radiert hat, und glaubt, dass er in Schwaben gelebt hätte. Kaspar war zuerst in Baiern beschäftigt, Rath und Oberbaumeister des Kurfürsten, dem er die Schlösser Lustheim und Schleissheim errichtet hatte. Um 1685, also noch unter Erzbischof Max Gandolph, Reichsgrafen von Kuenburg, kam er durch Protection der Münchener Theatiner nach Salzburg.[5]) Es harrten hier seiner ansehnliche Aufgaben, nämlich die Errichtung der Theatinerkirche, des dazugehörigen Klosters und Seminars, jene der St. Erhardskirche im Nonnthale und die des Spitales des Domcapitels. Über die interessante Geschichte erstgenannter Bauten hat Pirckmayer ausführliches Material geliefert, das jedoch für unsere Zwecke weiter nicht von Wichtigkeit ist. Nur auf Eines muss hier Gewicht gelegt werden.

Zugalli war bei seinen Salzburger Schöpfungen nicht vom Glück begünstigt, ja die missliche Situation, in welche der brave Mann, der seine Pflicht redlich erfüllt hatte, durch die unerhörte Ungerechtigkeit und tyrannische Vergewaltigung Johann Ernst's gerieth, ist wahrhaft bedauernswert. Dessen Vorgänger hatte am 22. Juni 1685 mit ihm einen Contract wegen Erbauung

der Theatiner- oder Cajetanerkirche »im Kai« rechtskräftig abgeschlossen; es ist auch ein Beweis der Zufriedenheit, die man mit seinem Wirken hatte, dass ihm unterdessen noch der Neubau von Sct. Erhard übertragen wurde, wobei ihm das Domcapitel die vollste Anerkennung zollte. Nach Max Gandolph's Tode aber liess sein Nachfolger schon im Juli 1688 den Bau der Theatinerkirche einstellen und dem Architekten wurde auf die unbilligste Weise gegen alle Punkte des Vertrages mit allerlei Vorwänden und selbst unter Schädigung seines fachlichen Renommées die Einhaltung der Verpflichtungen verweigert. Pirckmayer hat über die Ursachen eines so gewaltthätigen Vorgehens seitens des Erzbischofs sehr triftige Vermuthungen aufgestellt. Johann Ernst trat der warmen Begünstigung, welche sein Vorgänger den italienischen Orden gewidmet hatte, energisch entgegen, denn es lagen Beschwerden vor und er hatte in seiner Wahlcapitulation sich zu deren Berücksichtigung verpflichtet. Das traf die erst von Max Gandolph eingeführten Theatiner hart, die noch immer sich mit einem provisorischen Domicil ohne Kirche behelfen mussten; es folgte ein lebhafter, endlich selbst gereizter Schriftenaustausch, der jahrelang dauerte und 1693 zwar durch ein päpstliches Breve für die fremden Mönche günstig endete, indem damit die Fundation Max Gandolph's bestätigt wurde und es endlich, wennschon erst in den folgenden Jahren, zur Vollendung des Baues kommen sollte; aber Zugalli war dabei schwer zuschaden gekommen. Johann Ernst, welcher auch den Unterricht der Alumnen durch die Theatiner nicht leiden wollte und damit zu Gunsten der einheimischen Universität verfuhr; den Italienern ferner auch sonst, bei steter Versicherung seiner »Neigung zum Orden«, die ausgesuchtesten Schwierigkeiten bereitete, liess sich endlich herbei, die Vollendung der Gebäude zu bewilligen, trug auch »per modum Elemosynae« dazu 12.000 fl. bei, bedingte sich aber die Ausfolgung der alten Fundations-Urkunde, anstatt deren 1696 eine neue errichtet wurde. Nebstdem hatten sich die Mönche selbst zur Aufbringung der weiteren Mittel zu verpflichten. Dafür schrieben sie auf das Portal der endlich 1700 eingeweihten Kirche auch nur schöne Worte von Max Gandolph hin und ignorierten den regierenden Fürsten totaliter.

Noch härter sollten diese Dinge den Architekten treffen. Der ursprüngliche Vertrag hatte die Herstellung in möglichster Einfachheit, »aleinig Clessterlich und wie derlei religiosen van nethen,« bedungen; auch sollte die Kirche »ohne sonderbare unnothwendige Zierrathen von Stukkator« eingerichtet werden, sondern bloss in einer Ausstattung »so die allhiesige Maurer verrichten können«. Gleichwohl hatte Zugalli selbstverständlich sich nach den lieben Landsleuten umgesehen; es arbeiteten die Stuccatoren Francesco und Carlo Antonio Brenno, sowie Antonio Carabelli mit ihm, und, wie der 1686 ratificierte Vertrag, desgleichen die Ansicht der bestehenden Decoration, beweist, gieng es gar nicht so einfach ab, sondern wurde mit Cartouchen, Termini, Engeln, Festons etc. »Alles fein, zierlich, kienstlich und gewehrlich« ausgeschmückt. Das war nun alles noch unfertig, als Johann Ernst die Einstellung befahl, die italienischen Künstler fortschickte und mit ihnen abzurechnen befahl. Die Mönche hatten ein paar Wohlthäter gefunden und das Nöthigste durch den Salzburger Meister, Lorenz Stumpfegger, dem Abschlusse entgegengeführt. Die Welschen liessen sich den Contractbruch aber nicht gefallen und nun gieng es an ein langes, lästiges Protestieren, Replicieren und Duplicieren, dessen umständlichen Verlauf man bei Pirckmayer nachlesen kann. Brenno's Klagen anerkannte die Hofkammer gar nicht, da sie mit ihm keinen Contract habe; erst 1700 musste er mit einer Abfindung von 150 fl. abziehen. Schlimmer war es noch mit Zugalli. Seinen auf den Vertrag gestützten Forderungen gegenüber verhielt man sich abweisend und behauptete von dem Gebäude, dass »daran sich nambhafte defectus zaigen«. Trotz zahllosen Bittschriften hiess es von Seite der Hofkammer nur, dass »der jetzt regierende Fürst und Herr, das Gepeu fortzusetzen, nicht resolvirt« sei; wenn es vollendet sein werde, würde sich schon zeigen, wer es bezahlen werde. Mit diesem hübschen Troste machte sich der arme Meister an ein neues Petitionieren, schrieb und klagte sein ganzes Leben lang, erhielt keinen Kreuzer Entschädigung, starb darüber — (wir wissen nicht wann, doch war es nach 1711) — hinterliess den Jammer seinem Sohn Johann Christoph »de Zuccalj«, der feierte auch keineswegs. Schon als der hartnäckige Johann Ernst gestorben

war, kam der Process an dessen Nachfolger und währte bis 1730, wo endlich die Entscheidung erfolgte: »dass Fürst-Erzbischof Max Gandolph durch einen Contract mit Zugalli keinen Successor habe verbinden können,« — in Wahrheit, wie Pirckmayer sagt, ein für die damaligen Rechtsverhältnisse charakteristischer Satz!

Die geschilderten Zustände lassen uns aber noch anderes vermuthen. Wir erinnern uns an die eigenthümliche, von seinem Freunde Wagner so scharf beleuchtete Stellung, welche Fischer schon in Wien den beliebten Italienern gegenüber einnahm; wir gedenken der dem Welschthum nicht freundlich gesinnten Strömung, welche sich um diese Zeit auch bei Hofe unter so bedeutenden Männern wie dem Fürsten Salm, Bischof Rummel etc. geltend machte und, dem Kaiser gegenüber allerdings noch sehr vorsichtig, in diesem Sinn aber auf den Thronfolger zu wirken suchte. Wir stossen nun auf dieselbe Abneigung gegen die italienischen Orden und gegen die italienischen Künstler auch in Salzburg und bei dessen Fürst-Erzbischof, und das Donnerwort gegen den Theatinerbau und Zugalli fällt gerade mit dem Auftreten Fischer's in Wien, und den Berührungen des Erzbischofs mit der Errichtung des dortigen Pestmonumentes zusammen. Vergessen wir ferner nicht, dass Zugalli nach dem Wortlaut des mit Max Gandolph abgeschlossenen Contractes erzbischöflicher General-Architekt war, denn es heisst, er habe »wenn er (der Cardinal) des Paumeisters Rüsse, Modell und Guetachten zu andern eignen Gepeyen vonnethen hette, sich gebrauchen« zu lassen; dass sofort aber dann Fischer in diese Functionen eingesetzt erscheint. Und eben als letzterer in Salzburg Stellung gewinnt, wird Zugalli 1693 urkundlich »gewester« Baumeister genannt. So haben wir es denn in Salzburg mit einem Systemwechsel zu thun, der den beklagenswerten Zugalli so schwer betreffen sollte. Was den künstlerischen Charakter und Wert seines Schaffens anbelangt, so habe ich im obengedachten Aufsatze bereits der Cajetanerkirche Erwähnung gethan, »eines ziemlich trockenen Werks, an dessen Façade die Verbindung des Kirchentractes mit dem Profangebäude des Klosters, sowie das unverhältnismässige Portal, welches eigentlich aus zwei Thoren übereinander besteht, eben nicht angenehm wirkt; das

Ganze ist äusserst steif und schematisch und gewinnt nur einigermassen durch die Kuppeln.« Über die Durchschnittslinie der damals so häufigen welschen Praktiker auf deutschem Boden ragt also Zugalli kaum hinaus, und es spricht für Johann Ernst's Kunstverständniss, dass er ihm Fischer vorgezogen hat. Von dem Vorwurf der »nambhaften defectus« im Kirchengebäu wollen wir jedoch den Architekten für entlastet betrachten, indem 1729 über Veranlassung seines (selber wahrscheinlich ebenfalls künstlerisch thätigen) Sohnes Johann Christoph der kais. Hofbaumeister Pettucci (recte Beduzzi) bezeugte, dass »an der Kirche kein einziger Architekturfehler vorhanden«. Über diesen interessanten Meister, Architekten und Maler, Antonio Nicola Beduzzi, erscheint soeben während des Druckes dieses Buches eine Abhandlung des Verfassers, welche im nächsten Bande der Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines aufgenommen sein wird. Besser ergieng es Zugalli bei der Erhardskirche, bei deren Vollendung 1687 ihm bestätigt wurde, dass er »diesen Mihesamben Pau in die 3 jahr lang mit sonderbahrem Fleiss vnd threue dirigirt«. Er erhielt auch 600 fl. »Recompens mit gnaden« und Erzbischof Johann Ernst weihte das Gotteshaus am 3. Mai 1689 selber ein, während er die Benediction der ihm so unbeliebten Cajetanerkirche dem Bischof Siegmund Karl von Chiemsee überlassen sollte. Es scheint übrigens, dass man Zugalli sein Leid doch durch einige moralische Ehrenbeweise verschmerzen lassen wollte, da er 1. Jan. 1689 zum Hofbaumeister, freilich ohne weitere Wirksamkeit, ernannt wurde. Als sein Sohn aber um eine hochfürstliche Truchsessstelle einkam, wurde er, 7. Sept. 1730, abschlägig beschieden. — Dies also zur Vorgeschichte des Auftretens Fischer's in der Residenz dieses gewaltigen Kirchenfürsten.

Im Folgenden werden die Bauten und sonstigen Arbeiten Fischer's unter dem kunstliebenden Cardinal in Betrachtung gezogen werden, deren Entstehung nach dem Entwurfe des Meisters theils aus älteren Nachrichten, theils durch Herrn Pirckmayer's neue Forschungen erwiesen ist. Ich muss jedoch, ehe ich mit der frühesten dieser bekannten Schöpfungen Fischer's in Salzburg, seinen Zuthaten am Marstalle von 1694, beginne, noch einen Gegenstand vorausschicken, womit allem Anscheine

nach seine erste Arbeit im Dienste des Erzbischofs begegnet. Zwar ist uns sein Antheil, seine Urheberschaft an der Kirche der Ursulinerinnen, durch keine Urkunde oder sonstige historische Angabe bisher erwiesen, aber die Umstände lassen kaum ein Bedenken in dieser Hinsicht zu.

Archivar Pirckmayer hatte bereits die Vermuthung ausgesprochen, dass Fischer auch die Ursulinerinnenkirche zu Sct. Marcus entworfen habe. Ich besichtigte im Vereine mit dem genannten Herrn dann das Gebäude eingehend und kann seiner Anschauung nur vollkommen beipflichten. Das Gotteshaus befindet sich dicht unter den Felsen des Mönchsberges auf einem sehr beengten Bauplatze, welcher, sehr schmal geformt, sich zungenförmig zwischen der am Fusse der Felsen hinlaufenden Gstättengasse und dem Flussquai hinzieht. Ehedem, als die Salza noch näher am Berge geflossen, war das Terrain noch begrenzter und für den Bau also noch ungünstiger. Dazu kommt, dass die ganz nahestehenden, fast überhängenden Felsen die Wirkung des Baues in der Elevation beeinträchtigen mussten; es ergab sich also die Nothwendigkeit, dass das Gebäude bei sehr geringer Breite bedeutende Höhe bekommen musste. Infolge dessen sieht allerdings die Façade etwas schmächtig aus. Die Seitentheile der Kirche liegen frei nach der engen Gasse und nach dem Flusse, während der Chor in dem anstossenden Klostergebäude verborgen steckt. Das Charakteristischste und Auffallendste an der Façade besteht in der Vorhalle, welche drei Eingänge zwischen vier viereckigen Pfeilern auf hohen Sockeln bildet. Aus diesem Vestibule tritt man dann erst durch eine grosse Thür in's Kircheninnere. Diese Anlage aber entscheidet für die Fischer'sche Provenienz des Planes. Wir treffen dasselbe Motiv des dreitheiligen Einganges nämlich nur an vier Salzburger Kirchen: am Dom, bei den Ursulinerinnen, an der Universitäts- und an der Johannesspitalkirche, von welchen ersterer — älter als Fischer's Bauthätigkeit — das Paradigma gegeben hat, die beiden letztgenannten aber erwiesenermassen nach seiner Idee ausgeführt wurden.

Das Motiv hat den Meister bei seinen dortigen Entwürfen anhaltend angeregt und wir bemerken, wie er es verschiedenartig

zu bewältigen suchte: grossmonumental mit gewaltigen Archivolten gestaltete er es an der Studienkirche, im Charakter palastartiger Profanarchitektur mit Architraven anstatt Bogen an der Spitalkirche, deren Façade inmitten der Flügel des Spitalgebäudes eben dieses Palastgepräge gestattete. Bei den Ursulinerinnen ist die Anlage, den geschilderten Verhältnissen zufolge, kleinlicher, wie auch das stilistische Gepräge des ganzen Baues noch mehr vom Geiste der früheren, Vor-Fischerschen Barocke an sich trägt, was vielleicht auch auf Rechnung des ausführenden Baumeisters kommen mag, den wir nicht kennen. Das ebenfalls beengte, aber sehr hohe Interieur hat die Gestalt eines Quadrates, welchem in der Richtung der Hauptachse der Quere nach zwei schmälere oblonge Räume als Eingang mit Orgelbühne und als Presbyterium angeschoben sind. An den Seiten tritt infolge dessen das Quadrat selber vor und es entsteht dadurch eine scheinbare Grundrissanlage in Kreuzform, eine sehr geschickte Verwertung des Terrains. Über dem quadratischen Hauptraum erhebt sich die al fresco gemalte, ziemlich flache Kuppel, die aber am Äusseren der Kirche nicht sichtbar wird; an den vorderen, äusseren Ecken des Quadrates steigen die beiden Thürmchen auf, welche somit gegen die Façade seitlich zurücktreten. Grosse Fenster von bizarren, frühbarocken Formen lassen über den Seitenaltären das Licht einfallen, die Gewölbe und sonstigen Bauglieder schmückt schöne, nicht allzureich angebrachte Stuccatur.

Die auf so geschickte Weise angestrebte Wirkung eines kreuzförmigen Grundrisses mit centraler Kuppel erscheint an diesem frühesten und dürftigsten Kirchenbau des Meisters in Salzburg sozusagen embryonisch. Freier, wennauch gleichfalls noch in kleinen Verhältnissen, bewegte er sich mit demselben Motiv bei dem Interieur der Spitalkirche, wo aber die Kuppel weggelassen ist; bedeutender dann in der Priesterhauskirche, wo die Kreuzarme kräftig vortreten und die Kuppel auch eine mächtige Aussenwirkung gewinnt; endlich grossartig in der Universitätskirche, wo statt des gleicharmigen Kreuzes die kreuzförmige Langhausgestalt mit mächtiger Kuppel und Gruppierung der Kapellen zum Ausdrucke kam. So zeigen Fischer's Salzburger Kirchenbauten ein fortwährendes Steigen und Fort-

schreiten in consequenter Weise. Mit der Dreifaltigkeits- oder Priesterhauskirche ist er im kleineren Massstabe aber schon bei dem Ideale seiner späteren Wiener Karlskirche angelangt und einem Typus nahegerückt, der sich auch in der, allerdings nicht von ihm herrührenden, Wiener Peterskirche und andererseits wieder in der Façade der Burg am Michaelerplatz sehr bestimmt ausspricht.

Über die Bauzeit der Ursulinerinnenkirche geben uns zwei in dem Gebäude angebrachte Inschriften beiläufige Anhaltspunkte. Das mit dem Wappen des Erzbischofs geschmückte geschmiedete Gitter im Innern trägt die Zahl 1690, ein zweites Gitter in der Vorhalle ist mit 1705 datiert. Echt Fischerisch sind die Pilaster mit jonischen Capitälen und Festons an der Vorderseite, wir finden sie an der Universitätskirche wieder. Sollte der Bau ganz genau nach Fischer's Idee ausgeführt sein, so müsste bemerkt werden, dass in seinem Entwurfe hier noch starke Einwirkungen der landläufigen römischen Barocke fortwalten, was wohl auch begreiflich wäre, da der Künstler eben frisch aus Italien gekommen war. Das Jahr 1690 an dem einen Gitter kann nur einen schon sehr vorgerückten Zustand des Baues andeuten; 1685 aber weilt Fischer noch in Neapel, 1687 taucht er zuerst in Wien auf. Sein erstes Wirken in Salzburg fällt also vielleicht schon sehr frühe — sollte er etwa schon in der von Nachrichten leeren Epoche zwischen 1685 und 1687 dort gewesen sein?

Über Fischer's Thätigkeit kommt Pirckmayer mit Recht zu dem Ergebnisse, dass er bei allen Bauten Johann Ernst's »mindestens als kundiger Berather seinen Beistand lieh«, gewiss aber sind sein Einfluss und seine Theilnahme beim Ausbaue des Hofmarstalles 1693—1700; bei der Priesterhauskirche 1694—1702; bei einem Stiegenbaue im Dom 1694—1697, beim Baue der Universitätskirche 1696—1707, bei der Sct. Johannspitalskirche zu Mülleck 1699; bei der Wallfahrtskirche Unserer lieben Frau zu Kirchenthal bei Lofer 1694—1707, bei dem Schlosse Klesheim 1705—1707. Wir wollen nun dieser ausgebreiteten Schaffensthätigkeit des Meisters nähere Beachtung widmen und bemerken nur noch, dass selbstverständlich all diese Arbeiten neben seinen sonstigen in Wien etc. parallel

liefen und er immer nur einige Zeit im Jahre zum Zwecke ihrer Überwachung sich in Salzburg aufhielt.

Der prachtvolle Marstall auf dem Sigmundsplatze, für 130 Pferde eingerichtet, 144 Schritte lang und 40' hoch, mit weissmarmornen Barren, den man im vorigen Jahrhundert über den berühmten von Versailles setzte — heute Kaserne der kaiserl. Cavallerie — ein imposanter gewölbter Raum, wurde unter Wolf Dietrich von Raitenau, dem grossen Salzburger Kunstfreunde der Renaissancezeit, 1607 begonnen. Fischer's Antheil an dem Baue besteht hauptsächlich in der Auszierung des Portals; am wichtigsten mag dabei sein, dass er von dieser grossgedachten Anlage Anregungen mitgenommen haben mag, die ihm bei seinem letzten Werke, den kais. Hofstallungen in Wien, dienten. Die gänzliche Vollendung erhielt das Gebäude erst unter Erzbischof Leopold Anton Grafen von Firmian (reg. 1727 bis 1744).[6])

Aus den Urkunden ergibt sich in Bezug auf Fischer's Thätigkeit Folgendes: Am 2. August 1694 verpflichtet sich »Herr Wolf Weissenkürchner, Burgerl. Bildhauer alhier, zur Verferttigung zwayer auf Ainhorn Sizenden und auf dass neue Porthall bei dem hochfürstlichen Marstall gehörige Bilder sambt einer Basin, der von Herrn Johann Bernhard Fischern, kais. Ingenier, gemachten Modellen gemess«. Die »Hoffpawmaisterey« versichert ihm dafür 300 fl., doch hat er die Steine, Arbeitskräfte und Zubehör beizustellen. Dies betrifft also die Verzierung des Portals mit Vasen[7]) und dem Wappenthiere der Thun-Hohenstein, dem Einhorn[8]); mit dem architektonischen Theile des Portals verhält es sich folgendermassen: »Ausser den 7 stuckh,« d. h. eben den dem Weisskirchner übertragenen Verzierungen, nämlich den Vasen, den zwei Einhörnern und vier Terminis, hat laut Contract vom 9. März 1693 der Steinmetz Andreas Götzinger für 1000 fl. das Material, die Arbeiter und den Transport zu übernehmen. Ich möchte nicht mit Pirckmayer annehmen, dass der Entwurf des ganzen Portales von Fischer herrührte, denn es scheint, dass er, dem Ausdrucke »Modellen« gemäss, bei diesem Werke zunächst — wie an der Grabensäule — bloss als Bildhauer mitarbeitete. Götzinger hatte schon seit Längerem dabei zu thun, wie er z. B. den 12. Februar

1684 übernahm, »den abgängigen halben Theill der auss weissen Marmorstain gnedigist verlangenten Prunnschallen in die neue Schwemme negst dem hochfürstlichen Marstall, nit weniger dass darein gehörige Pferdt sambt einem Bergl zu einer Fontana — alles denen Vissieren und gemachten Modell gemess« für 600 fl. Bildhauer Bernhard Mändl fertigte das Pferd und dessen Führer.[9]) Und noch 1700 stellte Götzinger daselbst im Parterre des Marstalles zwei Brunnenschalen aus weissem Marmor für 280 fl. her, welche mit Mascarons, dem fürstlichen Wappen und Einhornköpfen geschmückt waren.

Die Geschichte der Künstler namens Weissenkirchner, Weisskirchner, Weisskircher in Österreich liegt noch sehr im Dunkel und ihre Verhältnisse untereinander sind unaufgeklärt. Was ich weiss, ist Folgendes: Zuerst führt Hübner einen Wilhelm Weiskirchner oder Weissenkirchner an[10]), welcher 1616 Fresken am Rathhaus in Salzburg gemalt habe, wo er 1627 starb. Gleichzeitig haben wir den hervorragenden Maler Johann Adam Weissenkircher oder Weisskircher in Graz, in Obersteier um 1615 geb., dort am 26. Jänner 1695 gest., dessen oben bereits gedacht wurde, welcher in Wien gelernt hatte und auf Kosten der Fürsten Eggenberg nach Italien gegangen war. Seine zahlreichen Gemälde hat Wastler[11]) verzeichnet. Weiters begegnet wieder ein Wilhelm Weisskircher oder Weissenkircher, den Wastler[12]) Bildhauer und Maler nennt und mit obigem Wilhelm, dem Maler des Rathhauses, identificiert. Dies geht jedoch nicht an, denn jener starb 1627, dieser aber lebte noch 1665 in Salzburg. Er ist derjenige, dessen bei Füessly erwähntes Selbstporträt sich in der ehem. Galerie im Schlosse Leopoldskron befand, und ausserdem noch Autor verschiedener bei Wastler angeführter Bildhauer- und Malerwerke. Woher Pillwein und Tschischka haben, dass seine Heimat Steiermark sei, weiss ich nicht.

Von dessen mit keinem Vornamen bezeichneten Sohn sagt Füessly, er lebte noch 1725 in Salzburg als Bildhauer. Dies ist unser Wolf. Pirckmayer hält Wolf für den Sohn des alten Malers Wilhelm und dessen Frau Anna, was nicht möglich ist, da dieser schon 1627 starb. Hübner, I., pag. 73, und Pillwein, l. c., nennen noch verschiedene Gemälde des alten Wilhelm.

Siehe auch Neue Bibliothek d. schön. Wiss. u. d. freien Künste, Leipzig 1769, IX., pag. 219. Das Grabmal Solari's bei Sct. Peter ist offenbar Wolf's Arbeit.

Als seines Vaters berühmten Schüler kennen wir den später in Wien und Dresden thätigen Balthasar Permoser, den Urheber der Eugenstatue im Wiener Belvedere.[13]) Wolf wird uns in dem Verlaufe dieser Mittheilungen noch begegnen; sonst machte er die Christusstatue auf dem Giebel des Domes, das Rottmayr'sche Epitaph bei Sct. Peter, den heil. Andreas, eine Grablegung und die vier Patriarchen in der ehem. Andreaskirche, endlich Gartenfiguren für Mirabell; ausserdem wissen wir, dass er die Heiligenfiguren an der 1679 errichteten Mariensäule in Laibach entworfen hat.[14])

Gleichzeitig wirkte aber in Salzburg noch ein Mathias oder Math. Wilhelm Weissenkhirchner als Bildhauer, welcher bei den Beschwerden des Stuccators Brenno ein fachmännisches Gutachten erstattet, 1727 aber schon gestorben ist.[15])

Mögen diese Andeutungen genügen, bis eine genauere localgeschichtliche Forschung über jene Künstlergruppe bessere Nachrichten gewährt.

Der Steinmetz Andreas Götzinger, Getzinger, ist uns bereits von den Arbeiten an der Dreifaltigkeitssäule in Wien her bekannt, in Salzburg ist er viel unter Fischer's Leitung zu finden. Er arbeitete meist gemeinsam mit Johann Gregor Götzinger, welch letzterer 10. August 1727 in Salzburg starb.[16]) 1710 hatten beide an den Marmorportalen in der Ritterstube der Residenz mit Anderen zu thun. Andreas, welcher bürgerlicher Bildhauer war, ist an dem Bau der Erhardskirche (1690), im Mirabellgarten thätig, 1727 liefert er daselbst zwei Ringerstatuen zu à 200 fl. Ihre übrige, mit Fischer's Schaffen gemeinsame Thätigkeit wird im weiteren erörtert. Waren Andreas und Joh. Gregor Brüder?

Wenig nur ist von dem tüchtigen, decorativen Bildhauer Bernhard Mändl oder Männl überliefert. Pillwein[17]) erzählt, eine Pferdebändigergruppe von seiner Hand habe dem Prinzen Eugen so wohlgefallen, dass derselbe eine sehr hohe Summe dafür bot; der eigensinnige Künstler aber wollte sein Opus in der Vaterstadt aufgestellt haben, eine Geschichte, welche, wie ich bereits andeutete,[18]) wohl in Zusammenhang steht mit dem Vorkommen

solcher Rossebändigergruppen an dem Hauptportale des Belvederes in Wien. In Verbindung mit den Bauten Fischer's werden wir Mändl sofort öfters zu erwähnen haben. Ob der 1695 in Wien geborne Kupferstecher Jakob Maennl mit ihm verwandt war? Über diesen erscheint eine Abhandlung des Verfassers im Jahrbuch des kunst.-hist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses 1894, derzeit noch im Drucke. Der Salzburger Bildhauer war in Böhmen geboren. Eines seiner besten Werke war der sterbende heil. Andreas in der ehem. Kirche desselben in Salzburg.[19])

Gleichzeitig mit der Herstellung des Marstall-Portales hatte Fischer auch die Anlage einer Wendeltreppe im Dom übernommen, die bis 1697 ausgeführt war. Diese simple Schneckenstiegen-Affaire dürfte vielleicht einen bedeutenderen Zusammenhang, auf Fischer bezüglich, haben. Pirckmayer bietet uns nur einige Urkundenbeiträge, aus welchen sich ergibt, dass damals der Erzbischof im Dom eine neue Stiege bauen liess. Aber die Sache ist doch nicht so einfach. Der grosse, herrliche Dom, zuerst nach einem Entwurfe Vincenzo Scamozzi's 1604 geplant, dann seit 1614 durch den Comaskischen Architekten Santino Solari in vereinfachter, doch noch immer grandioser Erscheinung begonnen und 24. Sept. 1628 geweiht, wurde unter Erzbischof Paris Graf Lodron (1619—1653) fortgesetzt.[20]) Nach einer Unterbrechung wegen der Kriegsgefahr 1634—1648 liess Paris an den Thürmen weiterarbeiten (1651). Sein Successor Guidobald, Graf Thun (1654—1668), liess zwar einiges anfertigen, im ganzen gieng es jedoch mit den Arbeiten nicht mehr so rasch vonstatten, 1655 deckte man erst die Thürme mit Kupfer, so dass, wenn gewöhnlich die Vollendung des Domes mit dem Schlusse seiner Regierungsperiode angesetzt erscheint, diese Annahme nicht ganz richtig ist. Allerdings liess Guidobald eine Medaille mit der Ansicht der Façade und der Figur des Erlösers auf dem Giebel prägen, auch entstanden damals die Statuen Sct. Vigil und Ruprecht beim Eingange, aber es fehlten noch die übrigen Figuren und die Thurmtreppen.

Im übrigen war damals die Façade mit den Thürmen schon der gegenwärtigen vollkommen gleich, wie sich solches ausser jener Medaille auch aus einem Aquarell im Salzburger Museum ergibt, welches die Kirche 1657 in dem heutigen

Zustande vorstellt; nur mangeln die Bekrönungen der Thürme mit den Metallhauben und die Statuen. An den geschmiedeten Eingangsgittern der Vorhalle liest man die Jahreszahl 1675. Unter dem folgenden Erzbischof, Max Gandolph, verlautet nichts von dem Werke, und erst unser energischer Johann Ernst tritt wieder als Fortsetzer, zugleich aber auch als Vollender des grossartigen Baues auf. Dieser Bau selbst bestätigt eine so beschaffene Folge der Ereignisse. Tritt man in die imposante Vorhalle unter der Façade, welche deren, von kolossalen Pfeilerarcaden gebildetes, Untergeschoss ausmacht, so zeigt sich, dass der ganze Vordertheil, den diese Halle, Façade und Thürme bilden, dem nun folgenden Langhaus ganz selbständig, narthexartig, vorgelegt ist, ein Bau für sich, aus dem nur gewaltige Portale ins Kirchenschiff führen. Diese Portale aber tragen die Wappen Guidobald's, auch die Arcaden neben den Thürmen rühren schon von Guidobald her; Façade und Vorhalle vollendete er gleichfalls schon, aber sie wurden erst nach Beibringung des Figurenschmuckes und der Thurmaufgänge mit den Emblemen Johann Ernst's geschmückt. Wir bemerken sie an den Stiegenaufgängen zu den Thürmen in der Halle, dabei die Inschrift: I. E. A. S. S. A. L. N. E. C. D. T. F. F. ANNO. D. S. MDCXCIV. (Johannes Ernestus archiepiscopus Sanctae Sedis Apostolicae Legatus, Natus e Comitibus de Thun fieri fecit.) Der architektonische Charakter der drei Hauptportale aus der Zeit Guidobald's, welche aus dem Vestibule in das Innere führen, und derjenigen der beiden anderen auf den Stiegen, welche den Aufgang der Thürme bilden, ist ein gänzlich verschiedener.

In dem Schreiben, womit der Fürstbischof an den heil. Vater über seine Amtswirksamkeit berichtet, bemerkt er, dass er den Dom regelmässig habe bauen und mit Statuen versehen lassen.[21]) Somit ist festzustellen, dass von einem etwaigen grösseren Antheile Fischer's an dem Bau der Façade und Vorhalle nicht die Rede sein kann, ein Irrthum, dem ich mich selber früher hingegeben habe. Er fand sie ganz fertig vor und entwarf nichts weiter als die Aufgänge der Thurmstiegen mit den Marmorbalustraden. Auch stilistisch weist die Façade schwerere, schematischere Formen auf, als sie seiner Architektur

entsprechen, und wenn an Fischer's Salzburger Kirchen das Motiv des dreitheiligen Eingangs in eine Vorhalle mehrmals begegnet, so beweist dies umgekehrt nur, dass der Dom hier sein Vorbild war. Die Spitzen der Thürme lagen nicht im ursprünglichen Plane Solari's, sind aber auch zu schlecht, als dass wir sie etwa für eine Schöpfung unseres Künstlers ansehen dürften.

Unter den riesigen Statuen des Frontons liest man 1694. Hierüber belehren uns nun die Urkunden. Am 12. Februar 1694 übernimmt Andreas Götzinger die »neue Schneggenstiegen im Thumb bestehent in 34 Stafflen sambt der platen, so 681' Höglauer Stain aussmessen etc. ehist« zu liefern, für 500 fl. Und den 5. März 1697 beruft die Hofbaumeisterei den Lorenz Träxl, bürgerl. Steinmetzmeister in Salzburg, wegen »Verferttigung aines Gländers von weissen Vndersperger Marmorstain bey der neuen schneggenstiegen in Thumb dem von Herrn Johann Bernhardt Fischer gemacht vnd hinterlassenen Rüss gemess«. Die grossen Figuren der Apostelfürsten »an die Facciada der alhiesigen Thumb-Kürchen«, sowie »die in denen 2 postamenten durch die 2 Kindl haltende hochfürstliche Wappen« erhält den 30. September 1697 B. Mändl für 600 fl. in Arbeit.

Gleichfalls in dem öftercitierten Artikel sprach ich die Ansicht aus, dass bezüglich der Dreifaltigkeitskirche (Priesterhauskirche) »Fischer's Stilrichtung nicht ohne Einfluss auf ihre Architektur geblieben sei«. Ich wies namentlich darauf hin, dass ihre Silhouette auf dem bei ihm vielbeliebten Pantheon- und Sct. Peter-Motive der Kuppel zwischen zwei kleinen Thürmchen beruhe und auch das übliche Frontispicium nicht fehle. Die Funde im Salzburger Archiv haben nun solche Vermuthungen vollauf bestätigt, indem diese ausserordentlich schöne Kirche gänzlich Fischer's Erfindung ist. Pirckmayer publicierte folgende Actenstücke: Vertrag zwischen dem Erzbischof und Herrn Johann Bernarden Fischer »der Kön. Kais. May. Hoff-Architecto vnd Ingenieur wegen des neuen gepeus ienseit der Pruggen auf dem Plaz ausser St. Andree pogen« vom 25. Juni 1694. Hiemit wurde ihm »die Direction vnd Obsicht über diesen neuen Pau dergstalten anvertraut vnd vberlassen ... dass er schuldig sein soll, anheur noch einmahl, — die nachfolgenden zway jahr

aber, in welchen man selbigen mit Hilf gottes zum endt zu bringen verhofft, iedes dreymahl — alher zu begeben vnd darbey zuezusehen, auch mit diser occasion Ihren hochfürstlichen gnaden bey anderen Ihren gepeuen mit gutem rath an Hand zu gehen, solche raisen aber auf seine aigene Vncosten zu uerrichten«. Seine Gnaden etc. erklären dagegen, »dass Sie ihme Herren Fischer für dise mühwaltung drey jahr nacheinander mit einschluss des heurigen iedes 500 fl. vnd nach vollendetem Pau 100 Duggaten in specie zur recompens aussfolgen vnd erlegen lassen wollen. Wormit beede thail zufrieden zu sein sich declarirt.« Hieraus folgt schon, dass verschiedene Nachrichten, die Kirche sei erst 1699 zu bauen angefangen und in Jahresfrist hergestellt gewesen, auf Irrthum beruhen. Nach zwei Jahren war schon die Façade vollendet, da am 1. September 1696 Wolf Weissenkirchner um 400 fl. übernimmt, »auf die weissmarmorsteinene Säulen gehörige 4 Capitell der Visir gemess» an der Façade zu fertigen und dann zu versetzen. Die Säulen selbst lieferte ein anderer Meister. Das Hofamt berichtet am 20. December desselben Jahres, dass »die von dem kais. Ingenieur, Herrn Johann Bernhard Fischern, zu der Facciada etc. angegebene 4 weiss Marmorstainene Säulen, iede $16^1/_2'$ hoch, vnd 2' in die 4ung dickh, sambt denen hierzue gehörigen schaffgesimbsern, von Johann Schwäbl, brgl. Stainmezmaistern alhier etc. verferttigt: vnd an ihr gehöriges orth aufgezogen worden«. Wegen der dafür von Schwäbl verlangten 350 fl. entspann sich ein Conflict, wobei, als Sachverständige, Andreas Götzinger begutachtete, man könne die Arbeit nicht um 400 fl. leisten, Lorenz Träxl aber sich erbot, sie um 200 zu liefern. Der Erzbischof bewilligte schliesslich 300 fl.

Anfangs 1699 gieng man schon an das Legen des Pflasters in der Kirche, welche Arbeit dem Träxl, Schwäbl und Sebastian Stumpfegger[22]), der Schuh per 36 kr. Arbeitslohn, aus geschliffenem weissen Untersberger und rothem Adneter Marmor nach einem von Fischer entworfenen Riss, am 1. Jan. übertragen wurde. Bildhauer Mändl erhält am 31. Jan. um 600 fl. die Anfertigung von den 7' hohen Figuren des Glaubens, der Hoffnung, Liebe und göttlichen Weisheit sammt dem erzbischöflichen Wappen aus weissem Marmor »nach des Herrn Fischer's

gemachten Zeichnung«; die heute noch sichtbaren Statuen im Fronton, der brgl. Steinmetz und Maurermeister Seb. Stumpfegger, aber am 6. Februar für 376 fl. die Lieferung von acht weissmarmornen, polierten Thüren zu den Kapellen und Sacristeien, 7′ hoch und 4′ breit.

Es folgt dann Andreas Götzinger mit dem Auftrage, vier schwarze Marmorsäulen zum Hochaltar zu schaffen, an denen beim Transport jedoch Schaden geschah, weshalb man sie nicht an dem Orte gebrauchen wollte. Der Arbeitswert war à 20 fl., gleich 80, wovon Götzinger 50 Vorschuss bekommen hatte, nun aber schwerer Kriegszeit und darniederliegenden Gewerbes wegen um den Rest zu bitten kam. Er legte am 23. Juli 1701 aber wieder Rechnung über 540 fl. (ab 320 fl. Vorschuss), und zwar für Überbringung zweier Marmoraltäre ohne Zierat, dann für zwei Engelsköpfe von weissem für jeden Altar, ein Zierstück aus rothem, schwarz eingelegt und poliert, »auf das Creuz ein stickhl etc. sambt einem Bergl«. Zugleich erhält Mändl 400 fl. für zwei »Marmorstainene glory« und 26. Mai 1702 werden bei ihm zwei marmorne Engel für den Seitenaltar bestellt, den zwei zuletzt gemachten gleichförmig, à 150 fl. Den Hochaltar fertigt nun Andreas Götzinger aus rothem Adneter Marmor nach Fischer's »Rüss und angeben« für 275 fl. (ohne die Capitäle), Contract vom 28. Jänner 1702. Endlich finden sich noch Verhandlungen vor wegen Gusses der fünf Glocken (Hofglockengiesser Benedict Eisenberger), wegen eines »Ruinirter von Wien alhero gebrachten« Choraltars, den der brgl. Maler Adam Pürckhmann ausbessert; sowie verschiedene Tischler- und Metallarbeit.

Die Dreifaltigkeitskirche gehört zu den schönsten Erfindungen Fischer's. Bei bescheidenen Verhältnissen zeichnet den Bau edle Vornehmheit aus und eine wohlthuende Abgeschlossenheit der Silhouette. Die Façade, welche allein aussen sichtbar wird — das übrige ist im Priesterhausgebäude umschlossen — bildet eine concave Linie, welche zwei quadratische Thürme flankieren. In der Mitte der im Bogen einspringenden Vorderseite tritt das Risalit des Eingangportales vor, über demselben erhebt sich zwischen den Thürmen, höher als diese, die Kuppel. Die Thürme, Façade und Risalit haben ein mächtiges

Untergeschoss von Quaderbau, welchen Fenster durchbrechen, darüber folgt ein zweites, das bis zum Cornichegesims der Façade emporreicht. Soweit es an den Thürmen reicht, sind diese mit Doppelpilastern decoriert, zwischen welchen ein Thurmfenster sich öffnet; am Risalit erheben sich dementsprechend zu beiden Seiten des mittleren Hauptfensters die erwähnten vier Säulen Schwäbl's mit den Capitälen Weissenkirchner's und den auf denselben über dem Gesims aufragenden vier Statuen Mändl's, dazwischen das erzbischöfliche Wappen. Neben dem Risalit befinden sich seitlich in der gekrümmten Façade noch zwei grosse Fenster. Die Thürme haben noch ein drittes Stockwerk, in welchem wieder ein Fenster zwischen zarteren Doppelpilastern angebracht ist; das reichprofilierte Gesims darüber bildet einen Halbbogen zur Unterbringung der Uhren. Der heutige Abschluss der Thürmchen mit Blechhauben ist nicht ursprünglich; auf einem Ölgemälde Joh. Mich. Sattler's im Salzburger Museum aus der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts sieht man die Kirche nach dem Brande von 1818, wo die Thürme von hölzernen Nothdächern bekrönt sind. (Siehe die Vignette, pag. 199.)

Die Grundrissgestaltung des Inneren haben wir bereits angedeutet. An die Vierung unter der ovalen Kuppel schliessen sich vier gleichlange Kreuzarme für den Hochaltar, die zwei Seitenaltäre und das Musikchor an. Die nach diesen vier Räumen führenden Archivolten haben die Form des gedrückten Korbbogens, wie in den beiden oben genannten Wiener Kirchen, deren Verwandtschaft mit der Anlage der Dreifaltigkeitskirche erwähnt wurde. Den Tambour der Kuppel bekleiden innen Doppelpilaster zwischen Fenstern, das Fresco stellt die Aufnahme Mariens durch die Trinitas vor. Die übrige malerische Ausstattung der Architektur in modernem, unverstandenen und zum Barockstil des Gotteshauses nicht passenden Renaissancegeschmack ist in hohem Grade misslungen. Das Allerwichtigste, was aus der Betrachtung der Façade hervorgeht, besteht aber darin, dass wir in der Concavcurve derselben, sowie in der Stellung der vier korinthischen Säulen mit ihrem Gebälke im Mitteltheile das deutliche, embryonische Vorbild von dem Hauptmotiv der so viel späteren Façade der kais. Burg in Wien auf dem Michaelerplatze erblicken müssen, ein wichtiger Beweis

dafür, dass jene nach Johann Bernhard's Tode ausgeführte Burgfaçade im letzten Grunde auf seine und nicht auf des Sohnes Ideen zurückgehe.

Wir haben bisher die Beobachtung gemacht und werden dasselbe durch die gesammte weitere Geschichte der Bauunternehmungen Johann Ernst's bis zu Ende gewahr werden, dass unter sovielen Künstlern und Gewerbsleuten nicht Ein Italiener vorkommt! Das ist gewiss sehr bedeutsam und bekräftigt die von uns ausgesprochene Ansicht über seine Beweggründe bei der Berufung Fischer's, sowie bei seinem harten Auftreten gegen Zugalli, Brenno etc. auf das schlagendste. Über die hier und im Verlaufe genannten Salzburger Meister wissen wir aber nicht viel mehr zu sagen, als was sich eben aus ihrem Zusammenwirken mit Fischer ergibt; diese Grösse hebt sie aus der Vergessenheit, schrieb ihnen ihre Thätigkeit vor und beseelte ihr sonst handwerkliches Schaffen.

Träxl betreffend, wäre nur zu bemerken, dass Pirckmayer einmal einen Lorenz, nämlich bei der Priesterhauskirche, erwähnt, sowie bei der Domstiege, sonst aber immer Hanns d. N., der ausser unter Fischer, auch in der Residenz 1688 zwei Portale von rothem Marmor fertigte. Einer von beiden ist es auch, der 1687 an dem Marktbrunnen zu Salzburg die Rosetten und das Laubwerk machte[23]), und offenbar ein Nachkomme, Franz Vital Träxl, Steinmetzmeister in Salzburg, erscheint 1729 in den Rechnungen des Baues der Karlskirche in Wien.[24]) Hanns Schwäbl lieferte auch für Sct. Erhard, für die Residenz und Mirabell.

Mehr wissen wir dagegen von den Stumpfegger, von denen bei Pirckmayer Sebastian und Lorenz auftreten. Ersterer fungiert als Sachverständiger in dem Streite mit Brenno und begegnet noch öfters als Fischer's Gehilfe; Lorenz baut den Theatinern ihre Kirche aus, ist aber nicht der Urheber ihrer Stuccaturen, wie Pillwein[25]) behauptet. Sebastian Stumpfegger, hochfürstlicher Salzburgischer Maurer- und Steinmetzmeister, war 1642 geb., starb 13. Sept. 1709. Wohl sein Sohn dürfte es sein, welcher in Klosterneuburg laut Quittung vom 14. Oct. 1728 den Hochaltar der Stiftskirche nach dem Modelle des Mathias Steindl von Wien um 16.300 Gulden hergestellt hat.[26]) Ein

anderes bedeutendes Werk seiner Hand ist die Dreifaltigkeitssäule auf dem Hauptplatze in Linz, 1717 bis 1723 errichtet[27]), und endlich sind auch in der Pfarrkirche der Stadt Krems Arbeiten von ihm zu sehen.[28]) Von Lorenz berichtet Tschischka[29]), dass er in Salzburg am 13. Sept. 1709, 67 Jahre alt, gestorben sei. Benedict Eisenberger ist ein bekannter Glockengiesser, über welchen wir gleichfalls verstreute Nachrichten haben.[30]) Adam Pürckhmann, Maler, ist derselbe, den ein anderer Act bei den Arbeiten an Sct. Erhard Perckhmayr Adam, brgl. Maler und Vergolder, nennt.

Auch in die wilde Waldeinsamkeit des Hochgebirges sollte die Kunst unseres edlen Meisters ihren Strahl senden, in die romantische Welt des Alpenthales, in deren Rahmen die südliche Erscheinung seiner Architektur fremd genug sich ausnimmt. Wir meinen die Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau im Kirchenthale bei Lofer im Pinzgau. Das Gebäude bekrönt eine steile Höhe in einem kleinen Thälchen unweit des Marktes Lofer. Die sehr breite Façade wird durch zwei Thürme nach Osten hin flankiert. Rothmarmorne Portale über weissmarmornen Stufen führen ins Innere, dessen 60′ hohes Gewölbe mit reichem Stucco geschmückt ist. Ein Prachtstück bildet der Hochaltar, dessen halbkreisförmig aufgestellte Säulen das alte Marienbild umgeben. Der Ursprung des starkfrequentierten Wallfahrtsortes erklärt sich sehr einfach aus dem religiösen Bedürfnisse der in solcher Einöde vor zwei Jahrhunderten hier noch in tiefen Forsten hausenden Bergbewohner. Erstlich gab's da ein primitives Kapellchen, dann brachte man aus der alten, gothischen Pfarrkirche des Marktes Lofer ein (angeblich aus dem XVI. Jahrhunderte) stammendes Marienbild dahin; grosser Zulauf des Volkes geschah, endlich wurden einige Priester installiert und ihnen 1692 eine Wohnung errichtet. Das darauffolgende Jahr erschien der Fürst-Erzbischof selbst an der Stelle, las eine Messe und bestimmte an einer von den Lawinen sicheren Stelle den Platz für die zu errichtende Kirche, deren Bau seit 1694 ins Werk gesetzt wurde.[31]) Es fehlte im Anfange ziemlich am Gelde; wie Pirckmayer richtig meint, weil der Entwurf etwas grossartig gedacht war, »würdig des Zweckes wie des Meisters.« Dass dieser unser Architekt gewesen, beweist ein Bericht des

Hofbauamtes an den Erzbischof von 1696, worin gesagt wird, dass bei beginnendem Frühjahre der angefangene Bau wieder in Angriff genommen werden soll, zu welchem Behufe auch der mit dem Werk betraute Stephan Müllinger, Maurermeister, bei seinem letzten Aufenthalte in der Stadt »von dem Kayserl. Ingenieur, Herrn Johann Bernhardt Fischer, alle mündliche information eingeholt, vnd von demselben, die bedürftige Rüss, vnd Sagmata, empfangen«. Umso bedauerlicher sei der Geldmangel. Hierauf spendete der Fürstbischof 10.000 fl.; es kam auch anderes zusammen, und im Jahre 1697 war das Gebäude »ringsum« unter Dach gebracht und auch »etliche Gewölber« vollendet. Schlimm gestalteten sich die Umstände wieder 1698, wo einem Bauerfordernisse von 5425 fl. gegenüber nur ein Credit von monatlich 200 fl. zur Verfügung stand. Die technische Ausführung des Baues besorgte Müllinger mit dem Parlier Wolf Kendler und dem Steinmetz Philipp Ruedhart. Er meldet am 18. Juni 1698, dass nun sämmtliche Gewölbe bis auf das Kreuzgewölb (die Vierung?) fertig seien, in welch letzteres er aber statt vier, acht Grate führen wolle, »wozu auch Ihr Streng Herr Vischer seine Zustimmung gegeben.« Als man mit Hereinbrechen der Winterszeit für dieses Jahr den Bau einstellte, war bereits die Stuccatur im Innern beendet und sonst das Wichtigste gethan, dafür aber auch, trotz steter Abmahnungen der Baubehörde, das schmale Jahresbudget weit überschritten. Man sündigte eben im Vertrauen auf die Kunstliebe und den hohen Sinn des Fürsten, der denn auch in der That im folgenden Jahre die Löschung des Schuldencontos auf sich nahm. Die noch unfertige Inneneinrichtung nahm nun 1700 und 1701 ihren Fortgang. Was da an Altären, Säulen, Wolkenhimmeln, Palmbäumen, Engeln, Kronen, Tabernakeln u. dgl. angeschafft wurde, hat Pirckmayer wieder fleissig verzeichnet. Als beschäftigte Gewerbsleute treffen wir am Bau des Hochaltars Tischler Balthasar Kölbl, Drechsler Hanns Leitner, Bildhauer Simon Friess und den uns schon bekannten Maler Pürckhmann. Dieser war eigentlich Fassmaler, der seine Arbeit »ohn einzig mackhl, ganz Schen, sauber, auch pretios« für 400 fl. lieferte. Die Geländer des Altars machte Tischler Thomas Grienwald, marmoriert hat sie der Maler Mathias Schmitt aus

Lofer, den der Bericht »einen armen und harthausenden Tropfen« betitelt. Nach der Kirchenweihe am 8. September 1701 bestätigte der Fürstbischof nochmals alle seine Schenkungen.

Noch fehlte indes die Vorderseite mit den Thürmen, und der unermüdliche Kunstfreund, den mit Recht das Epitheton des Stifters ehrt, wies 1705 neuerdings bedeutende Mittel an. So wurde endlich die »Vasata« fertig; mit der Aufstellung von Nebenaltären, der Kanzel und Orgel dauerte es aber noch bis 1708, 1709 und 1716. Die Kanzel ist ein Werk des Tischlers Franz Lähner aus Kitzbichl und kostete 300 fl. All diese Mitarbeiter am Kirchenthaler Bau sind sonst gänzlich unbekannt. Aber es bleibt bewundernswert, wie weit sich damals auch in die abgelegensten Bergwinkel die Kunstthätigkeit eingebürgert hatte, wo heute auch nicht eine Spur mehr davon anzutreffen ist! Für Fischer, der zehn Jahre früher neben Bernini, Picchetti, Maratta, den Schor und Fontana gearbeitet hatte, mögen diese bäuerlichen Gehilfen des deutschen Alpengebirges wohl eine seltsame Genossenschaft gewesen sein!

Übrigens muss ich aufrichtig gestehen, dass ich, trotz obiger, völlig sicherer Beweise der Urkunden, die Autorschaft unseres grossen Künstlers an diesem Kirchenbaue kaum begreifen kann. Ich kenne die Kirche in Kirchenthal lediglich nach einer Photographie, welche die Façade darstellt; diese erscheint aber so schlicht, so einfach, so dürftig und kunstlos, dass ich mir ihre Erfindung mit Fischer gar nicht zusammenzureimen vermag. Aber abgesehen von jedem Mangel an Pracht, Grossartigkeit und hohem Stil, ist selbst auch in ihrer Einfachheit so gar nichts Fischerisches an dem kahlen, öden Bau, dass man an der Sache ganz irre wird. Man hat den Eindruck, als ob ein ganz gewöhnlicher Polier oder Landbaumeister hier nach der ärmlichsten Schablone des frühesten, klösterlichen Barockstiles mit äusserster Sparsamkeit geschaffen haben würde. Vier jonische Lisenen-Pilaster, kahle Gesimse, einfache, geradlinige Einfassungen der Thürme und Fenster aus Marmor, den es dortzulande reichlich gibt, zwei banale Thurmstümpfe mit elenden hölzernen Hauben und einem armseligen flachen Bogengiebel dazwischen, — das ist ein Gesammttypus, der sich mit den Ideen des eben erst aus Italien heimgekehrten Fischer schwer

vereinen lässt. Er müsste zu der Weise der dürftigsten Carlonesken zurückgekehrt sein und alles plötzlich vergessen haben, was ihn die Schule im Süden gelehrt hatte. Die Kirche erinnert auffallend an jene der Serviten auf dem Mariahilferberge bei Guttenstein in Nieder-Österreich. Und dennoch kann nach den Urkunden gar kein Zweifel über Fischer's Antheil sein; er erklärt sich einerseits aus der Dürftigkeit der zugebote stehenden Mittel für eine abseits gelegene Gründung und andererseits aus dem gewöhnlichen Gang der Dinge, der damals wohl geradeso war, wie heute. Fischer war eben einmal der Architekt des Erzbischofs für alles und musste daher auch armselige Bedürfnisbauten um wenig Geld mitnehmen, gleichwie grossartige Unternehmungen. So baute er denn diese einsame Gebirgsthalkirche einfach in der üblichen Schablonenweise um ein Geringes und verzichtete dabei, in der Bergeinöde grosse, reformatorische Pläne anzubringen, für welche ja auch alle Mittel fehlten. Ob nicht etwa das Innere seinen grossen Geist besser repräsentiere, weiss ich nicht zu sagen.

Mit dem Jahre 1696 eröffnet sich der Blick auf eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters, — es tauchen die Nachrichten von den ersten Unternehmungen für die Erbauung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn bei Wien auf, und der chronologischen Folge gemäss hätten wir von diesem Riesenprojecte zunächst zu sprechen. Es ist solches aber ein umfangreiches Capitel und wir möchten durch seine eingehende Erörterung das Gesammtbild von Fischer's Salzburger Thätigkeit nicht zerstückeln. Unser Plan geht somit dahin, im Folgenden uns noch der Betrachtung desjenigen zuzuwenden, was dort in der nächsten Zeit unter Johann Ernst von dem Künstler hergestellt wurde, — der grosse Bau der Universitätskirche, die Sct. Johannes-Spitalkirche und die Anfänge von Klesheim, womit wir über das Todesjahr des kunstbegeisterten Erzbischofs (1709) hinausgelangen werden. Damit sind dann Fischer's Beziehungen zu Salzburg abgeschlossen betrachtet und der Gang der Schilderung soll sich dann wieder zu den unterdessen an anderem Orte vollführten Arbeiten des unermüdlich schaffenden Meisters zurückbewegen.

Die herrliche Universitätskirche zur unbefleckten Empfängnis Mariae, Collegien- und Studienkirche in Salzburg, war der erste

grossartige Kirchenbau des Meisters. Veranlassung zu dem Werke gab im allgemeinen der Mangel eines eigenen Gotteshauses für die Hochschule. Schon Erzbischof Guidobald, Graf von Thun, der Ahne Johann Ernst's, hatte den Professoren die Errichtung einer besonderen Kirche versprochen; doch war es nicht dazugekommen, und musste sich die Universität, welche wohl ein altes, aber zu kleines Kirchlein besass, für die solennen Feierlichkeiten eines Saales bedienen, in dem sonst auch Komoedien u. dgl. aufgeführt zu werden pflegten. Dem vornehmen und religiösen Sinn des Fürstbischofs konnte ein derartiger Zustand nicht würdig erscheinen und er entschloss sich zur Aufführung eines Prachtbaues für seine Hochschule der Benedictiner. Mit Decret vom 23. September 1694 weist er zu diesem Zwecke vorläufig 15.000 fl., und zwar 8000 fl. in Ducaten, das Übrige in Thalern, an. Der eifrige Stifter hat seine Absicht jedoch auch auf das deutlichste in einem Decretum proprium ausgesprochen, welches, als ein interessantes Actenstück der Zeit, vollständige Wiedergabe verdient:

»Johann Ernst etc. etc.

»Demnach Wür zum öfftern betrachtet vnd zu gemüth geführt, was massen sich nit allerdings gezimme, dass bey dem alhiesigen Collegio vnd Vniversitet der P. P. Benedictorum dass Heyl. Mehssopffer vnd andere Gottsdienst auf jenigem Saal gehalten werden, alwo man sonsten die Comoedien vnd andere prophana zu exhibiren pflegt, als haben Wür zu grösserer ehr Gottes des Allmächtigen vnd seiner Heyligen, auch beförderung der Seelen Heyl Gnedigst resoluirt, an einem bequemen orth daselbst ein förmbliche Kirchen oder Gottshaus zu dem ende erpauen zu lassen, damit fürohin darinn die Divina gebührend verrichtet werden mögen; wie Wür dan bereits die Veranstaltung gemacht, dass ermeltes gepeu negstens angefangen werden solle. Weilen aber nach dem unerforschlichen Willen des Allerhöchsten sich zuetragen könte, dass Wür vor dessen Vollendung aus disem Zeitlichen leben in die ewigkeit abgefordert würden, Als haben Wür auf allen Fall hierzu m/15 fl. destinirt, solche auch vorgedachtem Collegio vnd Vniversitet dergestalten würckhlich erlegen vnd einantworthen lassen, dass selbige gleich aniezo an sichern orthen auf Interesse inuestiert,

vnd Vns darüber Vnser liebs lebenlang die völlige disposition verbleibe; dafern man aber mehr angeregtes gepeu bei Vnsern lebzeiten nicht vollenden würde, als dan dise gelter zu dessen perfectionirung nach dem gemachten abriss, wie auch pro dote nove Ecclesiae applicirt werden sollen. Welches alles offterwehntem Collegio vnd Vniversitet hiemit zur nachricht intimirt wird. Actum Salzburg, den 6. Xbris 1694.«

Erzbischof Johann Ernst war also vorsichtiger als sein Vorgänger bei Kirchengründungen, indem er dem Schicksale eines bei seinem Ableben unfertigen Werkes mit deponierten Mitteln bestens vorsorgte. Er hatte aus eigener Vergangenheit wohl Ursache zu solcher Klugheit. Der Entwurf zur neuen Kirche war 1694 schon vollendet und genehmigt.

Weiters lehrt uns das decretum proprium noch etwas Anderes.

Es entkräftigt ein albernes Märchen über die mit dem Bau angeblich eigentlichst verbundene Absicht, welches, so haltlos und schal es auch ist, immer wieder hervorgekehrt wurde, ja in Hübner sogar einen hartnäckigen Vertheidiger fand. Dass Johann Ernst sich zu dem Andenken seines Vorgängers eben nicht aufs freundlichste verhielt, haben wir wohl schon aus der Affaire mit den Theatinern ersehen, die Salzburger Klatschbaserei hatte mit dergleichen aber noch nicht genug. Sie floriert in der guten Stadt auch heute noch gedeihlichst und hat auch heute noch nie genug. So klügelte sie denn aus, dass den Cardinal der unter Max Gandolph errichtete Kuenburg'sche Familienpalast, der sogenannte lange Hof, weidlich geärgert, und, um dessen Inwohnern Aussicht, Licht und Luft zu schmälern, habe er die hohe Kirche dahin gebaut. Dies habe ihn später gereut und am Sterbebette wäre ihm deswegen leid gewesen. Wenn Zauner den grossen Kirchenfürsten mit aller Mühe von solchem Flecken reinwaschen will, Hübner dagegen eine nicht zu bezweifelnde Thatsache darin erblickt und so viel andere davon handeln, so scheint uns dergleichen Geschwätz überhaupt zu albern, um weiter uns damit zu befassen.[32])

Wie Pirckmayer treffend argumentiert, liegt ein besonderer Vertrag mit Fischer aus der Ursache nicht vor, weil ihn der

Erzbischof eben kurz vorher, als der Bau der Dreifaltigkeitskirche begann, zum Vertrauensmann für alle seine Gebäude bestimmt hatte. Übrigens muss gleichwohl ein Document vorhanden gewesen sein, durch welches die Bezüge des Architekten bei dem Anlasse festgesetzt wurden, denn wir können nicht annehmen, dass das bedeutendste Werk Fischer's in Salzburg unter seiner allgemeinen Bestallung nur so dreingegangen wäre, während er für kleinere specielle Honorare erhielt. Die aufgefundenen urkundlichen Zeugnisse gedenken des Künstlers in vielfachen Details, wovon zunächst Notiz zu nehmen ist, allerdings hat Pirkmayer keine früheren als von 1702 entdeckt, aus einer Zeit somit, als der Bau schon sehr weit vorgeschritten war. Dabei wird derselbe in der Regel die Collegienkirche im Frauengarten genannt.

Hofsteinmetz-Polier Christoph Athenperger übernimmt 30. Jänner 1702 die Marmorverkleidungen, Schaftgesimse und Platten zu den zwei grossen Säulen, 1′ per 26 kr. Wolf Eder, Steinmetz am Ulrichshügel, liefert 92 Staffeln Höglauer Stein zur Hauptstiege, 1′ per 18 kr., am 6. März 1703. Im selben Jahr fertigen für die Oratorien unsere Bekannten, Schwäbl, Seb. Stumpfegger, Andreas und Gregor Götzinger um 2103 fl. 52 kr. Baluster, Fuss- und Brustgesimse, »rundte Zoggolo« etc. Ein Seitenportal, Platten und Simse der Oratorien, sowie »palvster nach des Herrn Füscher Sangma« übernimmt derselbe Stumpfegger. Die Aufzeichnungen sind uns unvollständig überliefert, erst 7. November 1705 findet sich wieder einiges Derartige und am 21. Februar 1707 wird wieder ein Vertrag mit Seb. Stumpfegger, Schwäbl und Gregor Götzinger wegen der Stufen des Hochaltars geschlossen, nach Fischer's Riss und Sagma, welcher hier schon als Ingenieur und Ober-Director aller kaiserlichen Gebäude ganz richtig aufgeführt wird. Dazu kommen Sockel, Balustraden, Gesimse etc., 5. April 1707 der rothe und graue Marmorfries und das Pflaster unter der Kuppel.

Unterdessen waren die von dem Stifter deponierten 15.000 fl. durch die Interessen auf 23.400 fl. herangewachsen, worauf ein Decret vom 20. August 1707 befahl, dass von den weiteren Interessen die Sarta tecta unterhalten, Pavimente und andere Bedürfnisse beschafft, von dem residuo und bereits ein-

cassierten Interessen per 8400 fl. aber Glocken, silberne Leuchter und das Crucifix des Hauptaltars besorgt werden sollten. Die Gelder reichten jedoch dafür nicht aus und mussten andere Massregeln getroffen werden, deren bei Pirckmayer dargestellte Details in der Hauptsache für unsere Zwecke nichts Wichtiges enthalten. Die Glocken goss Benedict Eisenberger und Meister Andreas Gartner. Die grosse Orgel von Christoph Egedacher wurde erst 1708 bestellt.

Zu diesen Einzelheiten ist Folgendes hinzuzufügen: Mit der Grundsteinlegung begann man den 6. März 1696 (Hübner sagt: den 1. Mai.). Die Grundsteinlegung fand durch Abt Edmund von Sct. Peter am 12. Mai 1696 statt, die Einweihung am 10. (nach Gärtner: 20.) November 1707 durch den erzbischöflichen Coadjutor Franz Anton Reichsfürsten von Harrach. Während dieser ganzen Zeit führte der Hofmaurermeister Johann Grabner unter Fischer's Direction den Bau und am Montag vor der Einweihung hielt er daselbst mit seiner Frau Anna die Jubelhochzeit, wobei das Paar der Dompropst Graf von Scherffenberg einsegnete.[33]) Die Gesammtkosten des Baues werden von Hansiz und allgemein mit 200.000 fl. angegeben, doch findet schon Gärtner diesen Betrag eher zu niedrig als zu hoch gegriffen.

Im Jahre 1701 schickte Fischer einige in Kupfer gestochene Exemplare von seinem Entwurfe für Schönbrunn als Geschenk herauf, wofür ihm das Domcapitel ein Goldstück im Gewichte von zehn Ducaten verehrte. Welche Bewandtnis es mit diesen Stichen, die später seinem »Entwurf einer historischen Architektur« einverleibt wurden, hatte, werden wir genauer zu besprechen haben.

An diese Stelle aber gehört bereits des Genaueren über jenes Geschenk und Gegengeschenk, was ich durch besondere Güte des Herrn Regierungs-Archivars Pirkmayer aus den Acten erfahre und wodurch obige, schon in der älteren Literatur bekannte Notiz sehr interessant erweitert wird. Am 11. März 1701 wird im Domcapitel angezeigt, dass Herr Johann Bernhard Fischer von Erlach, der Röm. kön. Maj. Ingenieur und Baumeister, »ainem Hochwürdigen Domb Capitl etc. etliche Esemplarien oder Khupferstich von dem durch ihne neuerpauten

Khöniglichen Palatio zu Schenprun vnweith der Khay. Residenz Statt Wienn« offeriert habe. Das Capitel beschloss, »der Anwaltschaft anzubeuelchen, dass ihme Herrn Fischer ain Goltstuckh pr. Zehen Ducaten zur verehrung zuegestölt etc.« werden solle. Am 26. Mai desselben Jahres erinnert der Domdechant Wolf Hannibal Graf Schrattenbach, dass er das Goldstück bei sicherer Gelegenheit dem Architekten zugestellt habe, Fischer jedoch habe es zurückgesandt und »in gar submissen Terminis« geantwortet, dass er solche Verehrung »ohne allergnädigste Khönigliche erlaubnis nit annemben derffe«. Man fasste nun einen Endbeschluss und wurde einig, dem Herrn Hof-Ingenieur, »Weillen er khein gelt annemmen will, ain paar Yhrn Bessten Vergierners« zu praesentieren, worauf schliesslich Fischer am 8. Juli zurückschrieb und »vmb den Stattlichen Wein Vnterthenigen Danckh« erstattete.[34])

Die Dimensionen des Gotteshauses betragen in der Länge 81 Meter, grösste Breite 35, Flächenraum rund 2700 Quadrat-Meter, Gewölbehöhe 29, Kuppelhöhe bis zum Knauf 57 Meter. Der Grundriss zeigt einen oblongen Centralbau, wie Steinhauser richtig bemerkt, auf deutschem Boden wahrscheinlich die grösste Bauanlage dieser Art.[35]) Gewiss hat dem grossartigen, vornehmen Project des Künstlers die Knappheit der bemessenen Mittel Abbruch gethan, infolge dessen es bei einem Mörtelbau bleiben musste, an dem nur auf hauptsächlichste Bestandtheile Marmor verwendet werden konnte. So mussten auch die Nebenaltäre sich mit Holzarbeit und Holzfiguren bescheiden. Schon Gärtner erachtete die Kirche daher für unfertig, weil man darin leere »Nischen« sehe und es der Kuppel an Stuccaturen fehle. Und Steinhauser findet »etwas Räthselhaftes« an dem Bau, dessen Existenz und Grösse in der kirchenreichen Stadt schwer (?) zu erklären wäre. Auch liesse sich die Kolossalität der Anlage gegenüber dem unfertigen Zustand bei Johann Ernst's Prachtliebe nicht begreifen. Ich finde nun eben daran nichts Unerklärliches, das Räthsel löst sich sehr einfach durch den Tod des kunstsinnigen Fürsten, nach welchem Ereignis in Salzburg, wie wir sehen werden, sich die Sachen für die Kunst und speciell auch für Fischer nicht erfreulich gestalten sollten. So blieb denn der eminente Prachtbau bis vor kurzem mit

elenden Schindeldächern und ohne Uhrwerke in den Thürmen seit seiner Vollendung stehen, was freilich bei längerem Wirken Johann Ernst's nicht denkbar gewesen wäre.

Die Einwirkung, welche das Vorbild von Scamozzi-Solari's Dom auf unsern Künstler ausübte, ist an der Universitätskirche augenscheinlich, so wenig sclavisch er sich bei seiner Conception auch verhielt. Eine Erklärung dafür aber bietet in viel geringerem Grade die locale Situation, als vielmehr der noch tiefer liegende Grund, dass dem Gange seiner römischen Studien gemäss Fischer das Ideal jenes classischen Theoretikers der Hochrenaissance völlig sympathisch sein musste. Seinem Princip der grossen Formenwirkung, der gewaltigen Massen, der constructiven Klarheit und der einfachen Linienfügung, welche alles decorative Maskieren verschmäht, schloss er sich überzeugungsvoll an, doch ist er ferne davon, den Vorgänger abzuschreiben, denn er spricht jene Sprache gleichwohl im Idiome der Barocke, die dieser als Meister der Renaissance gesprochen hatte. Trotzdem sehen wir Fischer in seinem hervorragendsten Salzburger Bau noch keineswegs vollends ausgereift. Während die Grundriss-Disposition und die Vermeidung des malerischen Schmuckes wie gesagt das bewusste Zurückgreifen auf reinere und grössere Vorbilder ankündigt, zollt die Façade, deren Schönheit wir übrigens nicht anfechten wollen, in ihrer Gesammterscheinung noch der Tradition ihren Tribut. Ihr Vortreten in der Curve sowie das Motiv der beiden flankierenden Thürme ist noch echt Borrominisch und die Harmonie mit demjenigen der Kuppel noch nicht vollständig erreicht, — ein Problem, das der Meister in seiner unsterblichen Schöpfung, der Karlskirche, erst so unvergleichlich lösen sollte. Die Kuppel in Salzburg dominiert nur für die Wirkung des Interieurs, noch nicht ist es aber gelungen, dasselbe Ziel auch für das Äussere und die Vorderseite zu erreichen. In der gesammten Architektur jener Zeit gährte dieser Kampf, dieses Streben, wobei überall das Thürmepaar an der Façade das Haupthemmnis bildete, das ja auch bei Sct. Peter in Rom so viele Versuche veranlasst hatte. In der nächsten Zeit begründeten die Schöpfungen Mansard's am Invalidendom, Juvara's an der Superga und Wren's an Sct. Paul den Sieg des Kuppelmotivs, aber sie

liessen das andere der seitlichen Elevationen einfach fort, während Fischer's Karlskirche beide Elemente auf die genialste und originellste Weise zu der harmonischesten Wirkung zu vereinigen wusste.

Die Façade bietet einen malerischen und doch monumentalen Anblick. Sie setzt sich zusammen aus dem im Bogen vortretenden Mittelbau und den beiden, 136 Fuss hohen Thürmen an den Flanken. Schmale Partien, welche diese Theile verbinden, enthalten die Seiteneingänge und in Stockwerkhöhe darüber ein Fenster. Nach aussen öffnet sich die Exedra mit drei hohen Bogen zwischen vier Flachpilastern mit Jonischen Capitälen, deren Hals aber Triglyphen schmücken, glatten Schäften und starken Sockeln. Auf denselben ruht ein verkröpftes Gesims. Somit erreicht diese Pilasterstellung doppelte Stockwerkhöhe und schliesst nebst den drei Portalen darüber noch drei entsprechende grosse Bogenfenster ein, deren mittlerem ein auf Consolen ruhender Balcon vorgelegt ist, während die seitlichen nur Balusterbrüstungen haben, eine neue grossartige Anwendung des Façaden-Motives vom Dome also, welches Fischer auch in anderen Salzburger Kirchenbauten zur Geltung brachte. Die decorativen Bekrönungen sowohl der Portale als der Fenster haben stark ausgeschweifte, zum Theil dem Muschelmotive entlehnte Formen. Über der Pilasterstellung folgt im Mittelbau noch eine entsprechend dreigetheilte Etage mit ebensoviel überhöhten Ovalfenstern zwischen breiten, mit Blattwerk ornamentierten Streifen. Ihre Füllung von der Form eines sich nach unten verjüngenden Hermenfusses ist ein älteres, in der deutschen Renaissance und später wieder bei Hildebrand sehr beliebtes, bei Fischer aber nicht allzuhäufiges Motiv. Den Abschluss der 140 Fuss hohen Façade bildet ein gedrückter Bogen, an dem in der Mitte ein Voluten-giebel Borromini'schen Charakters vortritt, in welchem sich die Wappenschilder befinden. Auf der Spitze steht die Immaculata, seitlich je ein Engelpaar mit Palmenzweigen. Hinter dem Façadengiebel ragt die auf kreisförmigem Grundriss construierte, achtfenstrige Kuppel auf. An ihrer Aussenseite zeigt sie eine höchst einfache Decoration, indem zwischen den Fenstern weder Säulen noch Pfeiler, sondern bloss Lisenen mit

Feldern angebracht sind. Die Schale wird von sechs ovalen Ochsenaugen erhellt, die Laterne hat auf Taf. IX. des »Entwurfes« ovale, auf X. aber anders gestaltete Fenster, dazwischen aussen Volutenstreben und eine halbkugelige Haube.

Die Thürme zerfallen in zwei Höhenabtheilungen von gleichen Dimensionen, deren untere der Pilasterstellung an der Façade entspricht. Es fassen hier jeden Thurm auch zwei ganz gleiche Pilaster auf gemeinschaftlichem Sockel ein und schliesst diese Partie mit demselben Kranzgesimse ab. Zwischen den Pilastern sind ein oblonges und darüber ein Bogenfenster mit Balustergeländer wie an der Façade angeordnet. Das zweite Thurmgeschoss wiederholt dieses Motiv in abgeschwächteren Formen, indem nur Ein Bogenfenster von Korinthischen Doppelpilastern eingeschlossen wird. Das darauf ruhende Gesims umfasst in halbkreisförmigem Bogen ein Uhrblatt. Hierauf folgt noch die Thurmspitze, der Kuppellaterne analog mit Volutenstreben und Ovalfenstern, jedoch auf quadratischem Grundriss construiert. Ihren Abschluss bilden kleine, mit Ovalen durchbrochene, diademförmige Galerien, an den Ecken stehen Statuen. Es ist interessant zu beobachten, wie Fischer auch hier den gewöhnlichen Formen der Thurmspitzen, Zwiebelhelme, Docken, Hauben u. dgl. aus dem Wege gieng. Ich kenne keinen einzigen Bau, wo sie seinem ursprünglichen Entwurf gemäss in Anwendung gekommen wären. Stets suchte er eine originellere Lösung der Aufgabe, hier kam er auf den Gedanken der mit einer diademförmigen Galerie maskierten Plattform, an der Karlskirche sind die Trajanssäulen ebenfalls ein Auskunftsmittel, um dem banalen Motive zu entgehen, das bei allen landläufigen Barockbauten zum Überdruss vorkommt.

Wie in der Regel wurde auf die Bildung der Seitenfaçaden und der Rückseite geringe Sorgfalt verwendet. Die letztere hat einen oblongen Anbau, in dem, wie die Unterschrift des Grundrisses besagt, »Ein Doppelte grosse Schnecke auff sondere arth gemacht, wo man zu die obige Oratoria gehet.« Umso schöner wurde die Disposition des Innern inacht genommen.

Durch die gewaltigen Portale tritt man in »Ein Oval-Vestibulum vor der Kirchenthür, ob welchem der Music-Chor

ist«, begibt man sich aber durch die kleineren Seitenthore ins Innere, so steht man in der Achse der seitlichen Kapellen. Die Thürme haben Treppen, zu denen Thüren von den Seiteneingängen führen, hier ist der Aufgang zugleich nach den Oratorien und zum Musikchor. Des Meisters Geschick beweist sich in der grossen Weisheit, womit er im Innern des Gotteshauses, welches ein sehr langgestrecktes Oblongum ist, Schein und Wirkung sowohl einer Centralanlage als eines Kreuzschiffbaues hervorzurufen versteht. Dies erreicht er durch die Vertheilung von sechs Seitenkapellen und dem Hauptaltar um die Kuppel, von denen die beiden mittleren in mächtigen Nischen quasi Kreuzarme vergegenwärtigen. Die vier kleineren sind Ovale, deren Längenachsen mit der Kirchenachse parallel laufen; sie haben eigene, tieferliegende Kuppelgewölbe mit Laternen, »durch welche man in die Obige Cupel oder Oratoria sehen kan, und von oben herab auf die Altäre.« In der Hauptachse erhebt sich »Der grosse Tabernackel von 15 schue hoch an statt des Altars«. Der heutige, sehr kleinliche und dorfkirchenartige Altar entspricht Fischer's Entwurfe mit nichten, auch in den Kapellen stehen rohe Altäre, deren bäurischer Typus die Totalwirkung des majestätischen Interieurs sehr beeinträchtigt. Die Decoration der Wände hält sich, wie bemerkt, streng architektonisch. Korinthische Pilaster auf Sockeln, Wandnischen für Statuen, Balustraden-Brüstungen der Oratorien bilden die hauptsächlichsten Zierformen. Die Länge des Schiffes beträgt 200', die Höhe 100'.

Im Innern, wo das Ganze einen ziemlich unfertigen Eindruck macht, überrascht demgegenüber die Decoration der langen Wand hinter dem Hauptaltare im Chor, eine prächtige Stuccoplastik von Wolken und Engeln, bis zur Decke ansteigend. Oben ist die Immaculata, auf der Weltkugel stehend, angebracht.[36]) Wie wir gesehen haben, schweigen die bei Pirckmayer publicierten Urkunden über diese Arbeit; sie ist aber wohl aus dem öfters genannten Künstlerkreise hervorgegangen. Eines grossartig wirkenden Motives bediente sich der Künstler aber durch die beiden mächtigen, verkröpften Säulen, welche er unmittelbar vor dem Hauptaltar coulissenartig vorspringen lässt. Es ist ein Motiv, das zu anderem Zwecke auch in der

Galeria Colonna zu Rom vorkommt und von Fischer später wieder in der Hofbibliothek, aber auch von A. Pozzo und anderen Meistern angewendet wurde. Die kahlen Gewölbe und die Kuppelschale müssen wir uns mit reichem Freskoschmucke bedeckt denken, um das Gesammtbild zu vervollständigen, wie es dem Architekten und seinem Bauherrn vorgeschwebt haben mag.

Zur aesthetischen Würdigung des Kunstwerkes darf ich hier wohl einschalten, was ich in jenem öftergedachten Artikel darüber bemerkt habe:

»Die gekrümmte Façade mit den gewaltigen Bogenstellungen, die Balustradenkrönung, die Doppelthürme, die Ochsenaugen und die Anbringung der Kuppel mit ihren Rundfenstern, das sind echt Fischer'sche Motive von imposantester Wirkung. Noch gewaltiger erfasst indess der Eindruck des Inneren, ähnlich dem der Domkirche, und dennoch in seinen kunsthistorischen Motivierungen wesentlich verschieden davon. Scamozzi und Fischer sind Architekten, welche, auf theoretischer Basis von der Bewunderung der Antike ausgehend, ihre Gebilde nach deren Mustern kenntnisreich zu gestalten suchen; während aber dem ersteren, der den Meistern der classischen Renaissance noch nahesteht, der Geist grösserer poetischer Freiheit selbst da, wo er seinen Vitruv appliciert, die Hand leitet, bewältigt den Epigonen ein stärkerer Zug nach Selbständigkeit, der ihn, von den Urquellen abgetrennt, der Phantastik entgegenführt. Indess, wir verstehen in diesem Falle nicht etwa krause, wilde Formenwillkür unter Phantastik, sondern etwas anderes, wie es sich gerade in einem Geiste, wie dem Fischer's, herausbilden musste. Gewaltige Riesenhaftigkeit der Anschauung ist sein Charakteristicon, etwas Kyklopenhaftes, das den kleinlichen Schmuck des Ornamentes verschmäht und eine Originalitätssucht, welche sich darin gefällt, dass sie neue Erscheinungen experimentiert, indem sie selbständige, ganze, abgeschlossene Formen der alten Baukunst gewaltsam, wie Ossa und Pelion, zu neuen Architekturen aufeinander thürmt. So hat der geniale Meister seine Karlskirche geschaffen, indem er die zu Rom zufällig vor einer barocken Kuppelkirche stehende antik-römische Spiralsäule in Doppelzahl als Thürme organisch mit letzterer verband, und überdies noch einen korinthischen Tempel mit

Tympanon an die so entstandene Façade fügte. Sein wunderliches, aber geistreiches Werk: »Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen verschiedener Gebäude des Alterthums und fremder Völker« bietet den Schlüssel zu den seltsamen Problemen, welche seine praktische Baukunst zu lösen suchte, ein Werk, das ich in manchem Betracht den Poliphil der Barockkunst nennen möchte. Überall geht er mit dem glühendsten Enthusiasmus, mit dem strengsten Pathos auf die Wirkung durch das Übergewaltige aus, das ihm das Geheimnis des Zaubers in allen antiken Formen zu sein scheint, und er versteht es, durch solche Riesensockel der Wandpilaster, wie sie die Universitätskirche aufzuweisen hat, durch die kaltstolze Einfachheit der Decoration, durch die Kühnheit der Gewölbe den Beschauer fühlen zu lassen, welch wunderbarer circulus des Gedankens darin beruht, dass den Menschen die Göttergrösse seines eigenen Werkes erstlich niederdrückt, wenn er den kleinen Leib erblickt neben diesen Titanen-Formen der Vorzeit, und dass es seinen Geist dann wieder mit Prometheischem Stolze emporhebt, wenn er erwägt, dass eben dies kleine Gehirn und Herz es seien, die todte Massen aufzuthürmen wissen zu derartiger Olympischer Grösse.«

Welchen Wert der Meister selbst auf seine Leistung gelegt hat, geht daraus hervor, dass er das Bild der Kirche in jene Abtheilung seines »Entwurfes« aufnahm, welcher die von ihm selbst erfundenen Bauten enthält. Dort ist es auf der IX. Tafel mit der Unterschrift: »Angegeben von J. B. Fischer v. E.« in der Ansicht, auf Taf. X. im Durchschnitt, auf XI. im Grundriss mitgetheilt, von Fischer dem Vater selbst gezeichnet. Da der Erzbischof dabei »seeligen Angedenkens« genannt wird, ergibt sich, dass die Tafeln nach dem 20. April 1709 entstanden. Eine andere Zeichnung von der Kirche hat Franz Anton Danreiter, Seitenansicht, geliefert, von C. Rembshart gestochen.[31]) Älter ist ein Stich des Prospectes der Kirche von Ulrich Kraus in Augsburg, welchen wir später auch beim »Entwurf einer histor. Architectur« Fischer's in Verbindung mit unserem Künstler treffen werden. Die Zeichnung zu dem Stiche hatte ein Profess des (jetzt aufgehobenen) Klosters Mondsee in Oberösterreich, namens Aemilian Rösch, 1723 angefertigt, und

zwar für die Universität in Salzburg, welche darnach den Stich durch Kraus für den Abt Placidus zu Sct. Peter in Salzburg »aus Dankbarkeit« herstellen liess.[38])

Es darf hier auch nicht ausseracht gelassen werden, mit welchen Altargemälden die prachtvolle Kirche ausgestattet wurde. Den heil. Ivo malte 1722 Franz Herman, die Himmelfahrt Sct. Benedicts und Karl Borromaeus Rottmayr, Sct. Katharina und Thomas von Aquino Johann Georg Bergmüller.[39]) Es sind dies sämmtlich Maler jener Zeit. Franz Georg Herman oder Hermann[40]) wird von Einigen ein Kemptner, von Andern ein Augsburger genannt. Hübner schreibt den h. Ivo nur überhaupt »einem« Augsburger Maler zu; Lipowski aber nennt den Alois Mack als den Künstler.

Bergmüller, in Türkheim in Baiern geboren, aus einer Augsburger Künstlerfamilie stammend, wurde später, 1720, Director der dortigen Akademie und ist durch zahlreiche Kirchenbilder bekannt. Mannlich[41]) führt mehrere seiner Bilder, Johann Ev. und Bapt., sowie eine Madonna mit Engeln, an, welche sich im kurfürstlichen Besitze befanden, und bezeichnet ihn als einen Schüler Andr. Wolf's. Für Telfs im Innthal malte er die Gewölbefresken und drei Altarbilder,[42]) 1723 edierte er eine Anthropometrie und 1752 einen geometrischen Messstab in der Architektur.[43]) Johann Franz Michael Rottmayr von Rosenbrunn, geb. zu Lauffen in Salzburg 1652, gest. in Wien 1730, endlich ist eine so hervorragende Erscheinung, dass ich verzichten muss, hier über den Meister, der eines Buches würdig wäre, in kurzer Anmerkung zu handeln. Abermals ersehen wir hier, dass der Erzbischof keine Welschen bei seinen Kunstunternehmungen zuliess!

In spätere Zeit als die bisher besprochenen Unternehmungen fällt die grossartige Stiftung des am 5. October 1699 gegründeten Sct. Johannisspitales in Mülleck. Wie uns mitgetheilt wird, ist das Actenmaterial sowohl über den Bau des grossen Spitalgebäudes, als der dazu gehörigen Kirche höchst kümmerlich, was seinen Grund vornehmlich in dem Umstande findet, dass der edle Fürst alle Rechnungen selbst beseitigte, um von der Grösse seiner Widmung jede sichere Kunde zu verwischen. So enthält das Regierungsarchiv nur Überschläge,

Offerte und Zeichnungen, aus welchen sich aber auf die ausführenden Meister kein Schluss ziehen lässt. Die Steinmetzarbeiten der Kirche betreffend, stossen wir unter den sich Bewerbenden auf unsere Bekannten, die beiden Götzinger, Schwäbl und Seb. Stumpfegger, wobei von Balustraden, Geländern, Tabernakeln, Stiegen etc. die Rede ist. Auch der Bildhauer Simon Fries, mehrere Schlosser, Schmiede, Uhrmacher kommen vor, sowie die Maler Adam Pürckhmann, Martin Melkh und Joh. Martin Schaumberger. Der letztere erbietet sich zu den Altarbildern »in oleo«: Predigt Johannes d. T. und Enthauptung der h. Barbara. Eine Andreasstatue langte gar aus Rom ein. Der Bau stand 1704 vollendet da. Dass Fischer aber auch dabei zu thun hatte, ergibt sich sicher aus den Voranschlägen mehrerer Offerenten, indem Stumpfegger und ein italienischer Stuccatorer sich verpflichten, bei den Arbeiten zum Hochaltar nach »Herrn Fischer's« Riss vorgehen zu wollen, und ein anderer Welscher schreibt: »secondo il pensiero e schizo fatto dal Sig. Architecto Fisher.«

Die unerschöpfliche Erfindungskraft des fruchtbaren Meisters hat in diesem Kirchenbau, was die originelle Façade betrifft, wieder etwas ganz Neues geschaffen. Zwischen der gewöhnlichen Architektur der Spitalflügel eingeschlossen, bekam sie einen Charakter, welcher kirchliches mit palastartigem Gepräge verbindet. Vier hohe jonische Flachpilaster auf massigen Sockeln, mit den bekannten Capitälformen Fischer'schen Typus, tragen ein reichgegliedertes Gesims mit Balustraden-Attica, hinter welcher eine Plattform liegt. In weiterer Distanz steigt dann erst der Vordergiebel der Kirche mit zwei Thürmchen empor, dieser ganze Aufbau ist jedoch völlig kahl und schmucklos geblieben. Auf der Balustrade sind Kugeln als Bekrönungen angebracht, in der Mitte aber die Statue Sct. Johannes des Täufers. Die Pilaster an der Façade schliessen zwei Geschosse ein, von denen das obere drei Fenster hat, unter dem reicher gestalteten mittleren ist das Cardinalswappen angebracht, das Erdgeschoss hat zwischen den vier Pilastern drei in eine Vorhalle führende Eingänge mit geraden Thürstürzen, die aber von volutenförmigen Consolen getragen werden. So stossen wir denn abermals auf das von der Domfaçade ent-

lehnte, am Ursulinerinnen- und Studienkirchenbau wiederholte Lieblingsmotiv Fischer's, die Vorhalle mit dreitheiligem Eingange; die Pilastersockel, die Fenster- und Thürgewände sowie die Voluten-Consolen sind in Stein ausgeführt, alles übrige Putz. Die Façade hat eine gewisse Ähnlichkeit, — selbstverständlich in viel bescheidenerer Erscheinung — mit den späteren Kirchen Sta. Croce in Gérusalemme von Dom. Gregorio 1744 und Aless. Galilei's Lateran 1734. Offenbar liegt allen dreien noch ein älteres Paradigma zugrunde. Merkwürdig ist der Umstand, dass Galilei in England nach Christopher Wren studiert hatte, welcher derselben classischen Richtung angehört wie Fischer. Was wieder das Innere betrifft, für welches die Anordnung mit den Wandnischen charakteristisch ist, so begegnet sie öfters in Österreich, z. B. an der Schlosskirche von Breitenfurt bei Wien, 1736, wo J. A. Martinelli, — ein Gehilfe Fischer's, der Baumeister ist.[44])

Das Innere hat in der Grunddisposition einige Verwandtschaft mit demjenigen bei den Ursulinerinnen. Dem Quadrat sind hier seitlich seichte Altarnischen angefügt, zu deren Seiten in den Wänden hohe Nischen sich aufthun. In denselben sind untergebracht neben dem Hochaltar ein Oratorium und die Kanzel, neben dem Orgelchor die grossen Statuen: Sct. Anna mit Maria, Sct. Joseph mit dem Christuskind. Die Ecken des Grundriss-Quadrates sind convex nach innen abgerundet, der Hochaltar erhebt sich über einer kleinen Unterkirche, zu der Stufen hinabführen, hier sind die Eingeweide des Stifters bestattet, »verus pater pauperum — sua viscera huc dedit.« Den Hochaltar umgibt eine schöne Balustrade mit zwei Stufenaufgängen von gelbem Marmor, die Seitenaltäre sind von dunkelrothem. Alles, was die in den Urkunden erwähnten Anträge der Künstler enthalten, findet sich in der That ausgeführt, die schönen Stuccos sind ornamental an der leichtgewölbten Decke und den Wänden, über dem Hochaltar erhebt sich eine schöne Gruppe der Trinitas mit Engeln auf Wolken, ebenfalls in Stucco ausgeführt, über den vier Wandnischen stehen prächtige Vasen in kleineren Ovalnischen; reizende Putti bekrönen die Scheitel der Bogen über den Altären, den Orgelchor schliesst eine Balustrade von Marmor ab. Laut dem in einer Inschrift über dem Eingang enthaltenen Chronosticon weihte der Erzbischof

das vollendete Werk (opus consecratum complevit) im Jahre 1704 ein. Von der Andreasstatue ist nichts zu sehen. Im Regierungsarchiv aber befinden sich verschiedene Entwürfe zu Altären, Reliquienschreinen, Balustraden, welche zum Theil auch ausgeführt wurden.

Der Maler Schaumberger, welchen Pillwein Schaumburger nennt,[45]) ist auch durch sonstige Altarbilder, die er in der Stadt malte, bekannt; so sind diejenigen in der Kirche der Ursulinerinnen von seiner Hand und i. J. 1705 vollendet. Martin Melkh ist sonst nicht bekannt. Sein Name erinnert an den fruchtbaren Fresco- und Altarbildermaler Joseph Adam Ritter von Mölk, Hofkammermaler, in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh., dessen Werke in grosser Anzahl fast über ganz Deutschösterreich zerstreut sind.[46])

Es erübrigt noch zum Abschlusse des die Salzburger Thätigkeit des Meisters behandelnden Abschnittes, auf seine Ingerenz bei dem Schlossbau von Klesheim einzugehen. Die Kunden über den Gegenstand fliessen indess trübe und spärlich und bieten im ganzen kein sehr erfreuliches Bild. Über dem Unternehmen hat von Anfang an kein günstiger Stern gewaltet. Es wurde fortwährend gebaut, geändert und nichts vollendet, am wenigsten aber auf Beibehaltung des ursprünglichen Projectes geachtet. So gieng es durch die Regierungszeit dreier Erzbischöfe — Johann Ernst, Franz Anton und Leopold Anton — bis endlich jenes Resultat zu Tage lag, welches wir heute vor Augen haben, das aber nur in höchst reduciertem Mass dem Fischer'schen Grundgedanken entspricht. Von der Hauptansicht der Favorita haben wir durch Fischer's Stich im »Entwurf« einen Begriff, welcher im IV. Buch, Taf. XVII., mit der Unterschrift: »Prospect eines Neuen Lust-Gebäudes Seiner Hochfürstl. Gnaden zu Salzburg Cleshaimb oder die neue Favorite genanndt, de l'invention et de l'ordination de J. B. Fischer d'Erlachen« enthalten ist. Das Blatt stellt einen freien Platz vor, dessen Fond ein langgestreckter Bau bildet. Im Vordergrunde bemerkt man rechts und links die Ausgänge niederer Vorgebäude von edelster toscanischer Ordnung, offenbar Colonnaden im Charakter der Bernini'schen, welche den Hof umsäumten und hier einen breiten Zutritt zum Schlosse gestat-

teten. Die Gesimse sind mit liegenden, von Amoretten gekrönten Sphinxen decoriert, rechts beim Eingang steht eine bekleidete weibliche Figur mit einem Herz in der Hand, links der Belvedere'sche Apollo. Die Mitte des Hofes nimmt ein Springbrunnen ein, dann führt eine nicht hohe, in vier Arme getheilte, mit schönen Steingeländern versehene Rampe zum Gebäude empor, an ihren äussersten Flanken sind ruhende Löwenbilder angebracht.

Das Palais selbst zerfällt in einen, etwas höheren Mittelkörper und zwei Flügel. Diese haben ein rez-de-chaussée mit kleineren Fenstern, ein Parterre von je fünf Fenstern und eine Noble-ètage mit flachem Balustradendach. Der Mittelbau springt zwischen den Flügeln zuerst etwas weniger zurück, dann aber mit einer prachtvollen dreibogigen Loggia kräftig vor. Ebensolche Risalite haben die übrigen Façaden des freistehenden Palazzo. Im Mittelbau gibt es keine Fenster, sondern nur mächtige offene Bogen, und zwar fünf im Parterre und ebensoviele im Stockwerk, wovon immer die drei mittleren auf den Risalit kommen. Das Parterre ist als Quadernbau mit Keilsteinbogen gedacht, in der Etage flankieren die Bogen an den Seiten korinthische Doppelpilaster, am Vorsprung kräftige Wandsäulen, jedoch hier immer nur je Eine zwischen zwei Archivolten. Auf das mächtige Cornichegesims folgt nur eine Statuenbalustrade, ganz in der Mitte aber noch ein Aufsatz mit drei querovalen Fenstern und flachem, wieder mit Geländer und sitzenden Adlern gezierten Dache. Dieser Entwurf gehört ohne Zweifel zu dem Edelsten und Geschmackvollsten, was Fischer auf dem Gebiet der Profanarchitektur ersonnen hat. Die »Simplicität«, nicht im Sinne Milizia's und Consorten, denen sie mit Nüchternheit identisch ist, sondern die classische Einfachheit der Hochrenaissance-Ideale, geht hier mit stolzer Grösse Hand in Hand. Wahrscheinlich war das Gebäude quadratisch um einen grossen Hof mit vier Ausserrisaliten geplant, weshalb die Tradition davon behauptete, es sei für vier fürstliche Haushalte zugleich eingerichtet gewesen. Die grosse Loggia müsste, ganz durchbrochen, den Blick in den Hof gestattet haben. In keinem seiner Gartengebäude hielt sich der Künstler in so reinen Hochrenaissance-Formen, was mir abermals beweist, wie mächtig in Salzburg der Geist Scamozzi's auf ihn eingewirkt habe.

Aus dem Werke Hübner's[47]) entnehmen wir, dass Johann Ernst die Anlage zu einem Jagdschloss bestimmte und zu dem Zwecke von den Fabrizzi'schen Erben den Clesshof erwarb. Als er starb, sei noch nichts Beträchtliches fertig gewesen. Sein Nachfolger baute Mancherlei, führte hin und wieder Mauern auf, that auch einiges für die Gartenanlagen, erst Graf Firmian vollendete das, was wir heute erblicken, den Fasangarten und alle Anlagen. Um 1730 scheint aber in der That der Zustand noch ein sehr unfertiger gewesen zu sein, denn der bekannte Reisende Keyssler lässt sich zu jener Zeit also vernehmen:[48]) »Das erzbischöfliche Schloss Klessheim liegt drey Vierthelstunden von der Stadt. Man giebt solches insgemein für ein Gebäude aus, in welchem vier fürstliche Hofstäte und zwar so bequemlich sich aufhalten könnten, dass jeder Fürst nicht nöthig hätte, eher als vor seinem Zimmer aus der Kutsche zu steigen. Es fehlet aber noch vieles daran, sonderlich, nachdem der itzige Erzbischof einen Theil des schon gestandenen Gebäudes wieder abbrechen lassen, also dass er kaum Bequemlichkeit für sich und wenige Leute seines Hofstaates findet. Vom Garten ist noch gar nichts im Stande, und sollte man es dem ganzen Werke nimmermehr ansehen, dass schon drey Erzbischöfe viele Sorgen und grosses Geld daran verwendet haben. Der hohe Saal ist das beste im ganzen Gebäude.« Was hier ein Augenzeuge berichtet, dient zum vollgiltigen Beweise des oben Gesagten, wonach es uns heute noch viel weniger möglich sein dürfte, vom Standpunkt der actuellen Erscheinung des Schlosses in Bezug auf Fischer zu sprechen. Pirckmayer's Meinung, dass — gegen Hübner — im Jahre 1707 der Bau schon »ziemlich weit gediehen, ja nahezu vollendet sein musste«, kann daher unmöglich getheilt werden.

Einen weiteren, sehr treffenden Beweis liefert uns eine andere Sache. Im Jahre 1735 erschien im Magazin für teutsche Geschichte und Statistik[49]) ein boshaftes Pasquill auf Erzbischof Leopold Anton Grafen Firmian, in welchem unter anderem behauptet wurde, er lebe mit der Gattin seines Oberststallmeisters, der Gräfin Arco, auf dem Lustschlosse Klesheim. Diesen Anwurf bemüht sich Corb. Gärtner bestens zu entkräften und führt unter anderem als Gegengrund an[50]): »Clessheim war zu der

Zeit, als Leopold erwählt wurde (1727), noch gar kein Gebäude, wo sich ein Fürst hätte anständig aufhalten können,« denn erst der Architekt Stuart richtete den Ort wohnlich und prächtiger ein, »Stuart wurde aber erst 1736 zum Hofbaumeister ernannt, und das Pasquill soll geschrieben worden seyn 1735.« An einer anderen Stelle sagt dann der Verfasser von diesem Stuart, er verschönerte Klesheim, und wieder einmal, durch Stuart liess der Fürst Klesheim die Gestalt geben, in der es noch ist.[51])

Bernard Stuart war eine interessante, sehr bedeutende Persönlichkeit. In der Grafschaft Enz in Schottland 30. Nov. 1706 geboren, studierte er in Deutschland, trat 1725 in das Schottenkloster zu Regensburg, wurde 1730 Priester, dann Kaplan des Nonnenklosters am Nonnberg in Salzburg, 1733 daselbst Professor der Mathematik an der Universität, 1736 geistlicher Rath. Eine grosse Thätigkeit entfaltete er als Architekt und hat in Augsburg, Salzburg und Schloss Leopoldskron vieles gebaut. Die kais. Sammlungen in Wien besitzen eine prachtvolle, in ausgezeichneter Boulearbeit decorierte grosse Uhr mit dem Wappen des Erzbischofs Firmian von 1735, deren höchst complicierter Mechanismus laut Aufschrift sein Werk ist.[52]) Als er 1742 seinen Bruder, welcher russischer Feldmarschall war, in Petersburg besuchte, trug man ihm an, die mathematischen Studien im Lande einer neuen Einrichtung zuzuführen. Schwäche der Gesundheit hielt ihn davon zurück. 1755 starb er auf dem Wege nach Rom zu Ferrara am 12. September. Er soll von einer Nebenlinie des königlichen Hauses in Schottland gewesen sein.[53])

Was die ursprüngliche Betheiligung Fischer's an der Sache anbelangt, so haben sich in den Acten des einstigen Hofbauamtes doch einige, sehr wichtige Angaben erhalten, welche von seinem Schaffen zu besagtem Zwecke Kunde geben. So meldet ein Bericht jenes Amtes von dem unmittelbar bevorstehenden Beginne der Arbeit am 9. März 1700; weiters haben wir vom 28. November 1705 ein Zeugnis von dem Fortgang des Werkes, wenn gesagt wird: »Wie dass nemblichen in des Herrn Fischer's zu der Neuen Favorita zu Cleshaimb hinderlassnen Rüshs 50 Fenster angezaigt sein; worzu man zu Ainem solchen Fenster

77 Marmorstain nöthig, ieden schuech 30 kr. facit Ains 38 fl. 30 kr. Zusamben der 50 Fenster per 1925 fl.« Mit Berechnung der per Fenster auf 38 fl. kommenden Handarbeit würden sich die Gesammtkosten somit auf 3825 fl. stellen. Der Architekt war also im Sommer 1705 abermals in Salzburg gewesen und hatte bereits einen Façadenriss hinterlassen. Welche Grossartigkeit er dabei wieder bezweckte, dürfte sich schon aus der trockenen Relation obigen Calculs des Bauamtes ergeben, indem Fenster, von denen eines nicht weniger als 77 Schuh Marmorstein erfordert, wohl von imposanter Erscheinung gewesen wären! Der Ausdruck »fünfzig Fenster« ist übrigens nicht correct, denn es zeigt das Blatt im »Entwurf« nicht soviel Fenster, sondern 20 wirkliche Fenster in den beiden Flügeln und 10 viel grössere Archivolten im Mittelbau. Auf alle vier Façaden berechnet, wären das mindestens 80 Fenster und 40 Bogen.

Noch eine Mittheilung ist vom 3. August 1707 erhalten. Sie betrifft den Bildhauer Bernhard Mändl, mit welchem contrahiert wird, dass er die dreifachen grossen Wappenbilder[54]) zu der Favorita »dem von Herrn Johann Bernhard Fischer von Erlach etc. intendant yber alle khaiserl. Gebey gemachten rüss und Modell gemäss auszuführen« habe. Dazu wird ihm eine Frist von fünf Monaten, ein Verdienst von 200 fl. und die Beihilfe von zwei Steinbrechern gewährt. — Es ist dies die erste Urkunde, welche uns Fischer mit seinem damals schon erworbenen Adelspraedicat vorführt. Eine spätere, auf den Meister bezügliche Nachricht vom Klesheimer Schlossbaue liegt nicht vor, was sich wohl begreifen lässt: der Tod des Erzbischofs und die darauf eintretenden, für Fischer nicht günstigen Verhältnisse, sind die Ursache.

Wenn dasjenige, als welches Klesheim sich im späteren XVIII. Jahrh. und heute darstellt, in Bausch und Bogen immer auf Fischer bezogen wurde, so ist es wohl begreiflich, dass manches wenig günstige Urtheil über dieses sein vermeintliches Opus ausgesprochen werden musste, wie denn Milizia in den vite[55]) jenen palazzo di delizia »non molto ingegnoso e corretto« nennt und die Erfindung des Planes von Nagler zwar unserem Künstler zugeschrieben wird, jedoch mit der Bemerkung[56]):

»übrigens kein ausgezeichnetes Gebäude.« Eine vortreffliche Würdigung desselben hat ein feinfühliger Architekt der Gegenwart geliefert, womit er Fischer's Verdiensten wohl gerecht wird[57]), nur aber übersieht, dass die Reduction der heutigen Erscheinung und die Anwendung nichtmonumentalen Materials auf Rechnung der Veränderungen und Verzögerungen des Werkes, nicht auf jene des Originalplanes zu setzen sind. Ungeachtet dessen darf jener Autor mit Recht auch von dem heutigen Klesheim bemerken: »Es ist eine ins Monumentale übertragene Theaterdecoration zu einem Märchenspiel, zu einer Feerie. Aus der offenen Kuppel des Festsaales dringt die Musik eines unsichtbaren Orchesters. Der Saal selbst öffnet sich frei nach allen Seiten, wie ein ins Zauberhafte ausgewachsener Gartenpavillon. Die sonstigen Räume sind nur Vorbereitungen und Annexe, selbst die Natur steht in Beziehung dazu, sie gehört mit zur Scene. Der Festsaal aber ist der Mittelpunkt des Ganzen und sein Zweck, ein Fest mit all der Lebenslust und Heiterkeit, mit all der Pracht, wie die Zeit, welcher der Bau angehört, sie hervorbrachte, gestalten zu können.«

Aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts liegt eine in Kupfer gestochene Ansicht des Schlosses vor, welche aber sowohl von dem Fischer'schen Entwurfe, als von dem gegenwärtigen Baue stark abweicht. Die Unterschrift des Blattes lautet: »Prospect des Hochfürstlichen Sommer-Schlosses Klesheim, unweit der Residenz Stadt Salzburg entlegen von vorwärts. Gottlieb Antoni Riedl, Kunstzeichner, Fecit Salisburgi die 1. Augusti ao. 1773, kl. qu. f°.«[58]) Hier stellen sich grosse und keineswegs glückliche Veränderungen dem Blicke dar. Was das Hauptsächliche betrifft, so ist, wie an dem bestehenden Gebäude das Gepräge jener monumentalen Grossartigkeit des italienischen Palazzo, welche Fischer's Entwurf in so hohem Grade besitzt, völlig dem Wesen eines einfachen Landschlösschens gewichen, das mit aller Ökonomie und Schmucklosigkeit aufgeführt ist. Bei Riedl gewahren wir zwar die Doppelrampe vor dem Mittelbau beibehalten, auch hat das Schloss nach der ursprünglichen Anlage die zwei Geschosse und die Flügel neben dem Risalit, in den Flügeltracten aber je sechs Fenster. Ferner erscheint nach seiner Darstellung der Mittelbau in der

Grundriss- wie in der Aufrissform sehr alteriert, wie denn auch der actuelle Zustand wieder anders ist und eben an diesem Haupttheile der Anlage am meisten vereinfacht und vernüchtert wurde, denn Fischer's luxuriöse Anlage der offenen Loggia, welche lediglich aesthetischen Zwecken entsprach, aber für Innenräume Platz wegnahm, musste in nüchterneren und sparsameren Zeiten am ersten fallen, um hier Raum für einen Saal zu gewinnen. Die portalartigen drei Bogenstellungen wurden daher in Fenster verwandelt. Aber auch die Grundrissform unterscheidet sich sehr bei Riedl. Während, wie bemerkt, bei Fischer der Mittelbau erst gegen die Flügel etwas zurücktritt, um dann mit seinem dreibogigen Risalit in sanfter Concavlinie vorzubiegen, so entwickelt sich bei Riedl die gesammte Risalitbildung in doppelter Aufstaffelung von den Flügeln weg. Kurzum, es war schon in den Siebziger-Jahren alles geschehen, um von dem geistreichen Projecte kaum mehr als die blosse Eintheilung erkennen zu lassen.

Das Salzburger Museum besitzt ein grosses hölzernes Modell des Schlosses, welches seiner heutigen Erscheinung bereits sehr nahesteht. Die wesentlichen Eigenthümlichkeiten dieses Modelles bestehen in der Vorlage einer dreibogigen Durchfahrtshalle im Erdgeschosse, wo die Rampenarme zusammenstossen, welche der Noble-Etage aber als Terrasse dient, ein Motiv, welches der heutige Bau beibehalten hat. Eigenthümlich sind auch die kleinen, querovalen Fensterchen über den drei grossen Rundbogenfenstern des Risalits im ersten Stockwerke. Die Flügel haben wieder fünf Fenster.

Der gegenwärtige Zustand endlich hat keine offene Loggia mehr, wohl aber die plumpe Durchfahrthalle, schlechte Fenster-Chambranen; kurz, höchst verkommene Details. Eine Nüchternheit und Leerheit, welche an die ödesten Producte des Baubureaus in den Dreissiger-Jahren erinnert, lässt von Fischer's Ideen fast nichts mehr erkennen. Die kleinen Quer-Ovalfenster über den drei Bogenfenstern der Noble-Etage sind wieder aufgegeben, die Zwickel über ihnen jedoch mit figuralem Schmucke ausgefüllt. Mittelbau und Risalit schliessen sich stets in rechten Winkeln an, der Dachaufsatz sieht heute wie eine Parodie auf das originale Motiv jener Bekrönung aus. Das moderne Kles-

heim kommt mir im Hinblicke auf das Project des grossen Meisters vor wie ein Goethe'sches Gedicht, von dessen Inhalt ein Actenmensch protokollmässig einen Auszug zu liefern versucht hätte!

Eine Abhandlung über Klesheim enthält auch die kirchliche Topographie im I. Bande der 3. Abth., pag. 433, 1829, sie ist aber ohne Wert. Der Katalog der Auction der grätl. Enzenberg'schen Kupferstichsammlung [59]) verzeichnet 5 Bl. Fronten und Grundrisse von Hellbrunn, Klesheim etc. bei Salzburg, »zum Theil nach Fischer's von Erlach Entwürfen« (?) von Remshardt, Küssell u. a. gestochen, in qu. fol.

Zu dem Wertvollsten, was uns aus den fleissigen Forschungen Pirckmayer's zutheil wurde, ist eine ganz neue Nachricht zu zählen, mit welcher sich Fischer's Wirken in Salzburg in einem noch bedeutenderen Lichte zeigt und wodurch uns ein späteres Unternehmen des Meisters vorbereitet erscheint. Wir werden vernehmen, dass er nach dem Privileg seines Kupferstichwerkes »Entwurf« im Jahre 1721 an demselben seit sechzehn Jahren beschäftigt war. Das führt auf 1705 zurück. Wenn nun, wie noch zu erörtern sein wird, das Werk um diese frühe Zeit noch keineswegs vollkommen in der Gestalt dem Künstler vorgeschwebt haben mag, wie es endlich 1712 (resp. 1721) zutage getreten ist, so unterliegt doch keinem Zweifel, dass Fischer schon um 1705 anfieng, Zeichnungen für eine architektonische Publication vorzubereiten und für den Stich nach denselben zu sorgen. Aus den von Pirckmayer mitgetheilten Urkunden erhellt nun, dass er in Salzburg mit solchen Arbeiten begann, indem sein Vorhaben dahin gerichtet war, zwölf von seinem Gönner, dem Cardinal, dort errichtete Gebäude in Kupferstich zu edieren. Selbstverständlich wäre diese Publication, wenn sie nach Fischer's Absicht zustande gekommen wäre, etwas ganz anderes geworden als der spätere »Entwurf«, aber der Wortlaut jenes kais. Privilegiums durfte dennoch von einer sechzehnjährigen Bemühung insofern im Jahre 1721 sprechen, als die wenigen, ursprünglich für das erzbischöfliche Kupferwerk bestimmten Tafeln, — eben weil das Project liegen geblieben war, — dann in den »Entwurf« aufgenommen wurden. Es sind dies die drei bereits erwähnten

Darstellungen der Universitätskirche, wie die Acten genau berichten. Da von Klesheim nicht die Rede ist, so müssen wir annehmen, dass die demselben gewidmete Tafel erst nach 1709 entstand.

Fischer erbot sich dem Erzbischof, »die in 12 Stückhen bestehende hochfürstlichen Gepey gegen empfangung (von) 60 fl. für jedes Stuckh in Kupfer zu bringen.« Um einen guten Stecher zu finden, wolle er selbst nach Augsburg reisen. Der für alles der Kunst Förderliche so empfängliche Fürst nahm den Antrag des neuartigen Planes sofort »gnädigist« an und ertheilte dem Hofzahlamte mit Hofkammerdecret vom 19. Mai 1708 den Auftrag, dem »Kayserl. Hoff-Ober-Ingenieur etc. Johann Bernhardt Fischer von Erlach« in Abschlag seines künftigen Verdienstes bei gedachtem Unternehmen 200 fl. anticipando zu erfolgen. Es wurde auch eine Art Programm des Werkes ausgearbeitet, welches die Absicht des Künstlers und seines Maecens klar erkennen lässt. Es sollten: »Von denen Vnder der Regierung Sr. hochfürstlichen Gnaden zu der ehr Gottes, auch zu nuz und Zierde der Residenz Statt vnd des Landts bisshero geführten Verschiedenen Gepeuen etliche prospectus vnd grundt-Riss auf 12 halbe Regal Platt« herauskommen. Solche Publicationen giengen um jene Zeit, wie immer in hervorragenden Bauperioden, mit den Unternehmungen der Bauten Hand in Hand; in Italien, Frankreich, Deutschland beschäftigten sie überall die graphischen Techniken und dienten zur Verbreitung der neuesten Leistungen der Baukunst, sowie der grossen Bauherren und der Architekten Ruhm. Sowohl Fischer als sein Gönner dachten daran. Welche die zwölf für das Werk bestimmten Gebäude Johann Ernst's waren, sprechen die Acten nicht aus; wir können aber annehmen, dass sämmtliche aus dem schöpferischen Geiste des Meisters hervorgegangen seien, woraus erhellt, dass uns trotz Pirckmayer's reichen Funden noch manches über Fischer's Wirken in Salzburg unbekannt geblieben. Der Verfasser vermuthet ja selbst, dass z. B. die Kirche der Ursulinerinnen zu Sct. Marcus ebenfalls von ihm entworfen sein dürfte.

Ob damals die Entdeckungsfahrt nach dem Augsburger Stecher wirklich angetreten wurde, ist nicht überliefert; wir werden aber später von Fischer's Beziehungen zu den dort

etablierten Graphikern noch manches anzuführen haben. Das Blatt, welches die Façade der Universitätskirche wiedergibt, muss zwischen dem 20. April und 2. December 1709 fertig geworden sein, denn ersteres ist der Sterbetag des Erzbischofs, dessen die Unterschrift als selig gedenkt, und an letzterem Datum war die Platte, wie sogleich zu erwähnen sein wird, bereits dem neuen Herrn vorgelegt. Wenn die Berechnung, welche sich aus der berührten Stelle des Privilegs von 1721 mit Abzug der sechzehn Jahre ergibt, während welcher sich Fischer schon mit der Vorarbeit zum »Entwurf« beschäftigt habe, nun auch genau auf 1705 leitet, die drei Salzburger Tafeln aber erst 1709 fertig erscheinen, so ist zu bedenken, dass uns sonstige Arbeiten zu diesem Vorhaben nicht überliefert wurden. So ganz praecis ist es mit jenen »sechzehn Jahren« übrigens ohnehin nicht zu nehmen, vielmehr mögen derartige Ideen den auf seinen verdienten Ruhm bedachten Künstler selbst länger schon beschäftigt haben; wir vernahmen ja bereits, dass das Blatt Schönbrunn schon 1701 dem Domcapitel vom Architekten verehrt worden war!

Aus dem schönen Plane eines Salzburger Architekturwerkes sollte nichts werden. Johann Ernst's Nachfolger, Erzbischof Franz Anton, Reichsgraf von Harrach, wies die Idee, es »zu prosequieren«, zurück. Die schon unter dem verewigten Fürsten anticipando bewilligten 200 fl. wurden Fischer als Gesammthonorar belassen, die Arbeit aber eingestellt, indem der Erzbischof mit Decret vom 2. December 1709 der Hofkammer befahl, »gedachten Herrn Fischer in seinem — neulichen — alhier Sein durch dero Hoff-Pauinspectorn bedeuten, dass er die seinem Vorgeben nach bereits Verfertigte drey Kupferplatten, Von der facciata, Durchschnitt, Vnd grundtriss der neu erpauten universitet-Kürchen, alhero einschickhen, mit denen übrigen aber weithers nit fortfahren Solle.« Fischer hat die Platten aber von Wien nicht hinaufgeschickt, sondern sie für spätere Verwendung behalten.

Kann es etwas — menschlich Begreiflicheres — geben, als das Vorgehen sowohl des neuen Erzbischofs als jenes des Künstlers? Ersterer fühlte wenig Bedürfnis, den Augusteischen Ruf seines Vorgängers zu promulgieren, und letzterer sicherte

sich seine Arbeit für eine bessere Gelegenheit. Das ist der Lauf der Welt! Franz Anton Reichsgraf von Harrach (1709—1727) war überhaupt nicht aus dem feinen Stoffe wie sein Antecessor. Zwar hat er in Mirabell, in den nach ihm genannten Appartements der Residenz etc., einiges für die Kunst gethan, jedoch das verschwindet gegen die Bedeutung Johann Ernst's. Fischer erscheint nicht mehr unter dem neuen Regime; er hatte einen Rivalen gefunden, welcher seit 1713 urkundlich, offenbar aber schon früher, die Bauleitung des unter dem neuen Herrn wieder in Aufschwung gekommenen Mirabell führte: seinen grossen Zeitgenossen Johann Lucas von Hildebrand, damals erst kais. Ingenieur. In Wien hat später ihn Fischer mehrmals aus dem Felde geschlagen: wir werden darüber Näheres zu berichten haben; in Salzburg löste er Fischer ab, — ich sagte: löste ihn ab, da die Quellen nicht klar genug sind, um ein Andiestelletreten durch Verdrängung annehmen zu können. Es ist das erstemal, dass uns die beiden grössten Meister der Architektur Österreichs nebeneinander vor Augen treten, — wie es scheint, eher in gegnerischer als freundlicher Weise, wie es ihr späteres Verhältnis auch consequent bestätigt.[60])

Leider ist uns von dem Verkehre, welchen Fischer in Salzburg hatte, von seinem persönlichen Bezuge zu dem gnädigen Fürstbischofe wie zu den vielen ausgezeichneten, gelehrten und künstlerischen Persönlichkeiten an dessen Hofe, sowie in den städtischen Kreisen absolut nichts bekannt. Darunter war ein sehr gelehrter Geistlicher, der für den Künstler gewiss eine der anziehendsten Personen gewesen sein musste, P. Edmund Egg. In Baiern 1665 geboren, wurde er mit zweiundzwanzig Jahren im oberösterreichischen Stifte Garsten Benedictiner, gieng dann aber nach Salzburg, wo er von 1698 bis 1705 an der Universität Mathematik tradierte. Er verfasste eine »Architectonicam militarem ad Maximilianum Emanuelem Bauariae Ducem 1700« und starb den 14. Mai 1717.[61])

Fassen wir noch einmal Fischer's Wirken während der eben geschilderten Epoche zusammen, so muss uns vor allem schon in dieser Zeit, welche doch noch nicht diejenige seiner höchsten Blüte ist, die vielfältige, weitausgebreitete Thätigkeit des Mannes in Erstaunen setzen. Sein Walten bietet damit

eine ganz neue Erscheinung in der österreichischen Kunstgeschichte, welche eine Individualität von solcher Schaffenskraft und Vielseitigkeit vor ihm in keiner ihrer Perioden aufzuweisen hat. Der allerdings auch vielthätige Burnacini kommt daneben mit seinen grösstentheils decorativen Theaterarbeiten nicht auf und die Carlone, Lorago etc. haben nur als ganze Künstlerfamilien ein so umfassendes Schaffen entwickelt wie dieser einzige. Aber viel mehr als das Quantum bedeutet auch hier das Quale. Schon die Salzburger Werke, besonders die grossartige Universitätskirche, verkünden laut des Meisters ernstes Wollen, das die Früchte seiner römischen Studien der diesseits der Alpen eingerissenen decorativen Verwilderung, das constructive Element der Architektur der malerischen Üppigkeit, entgegenzustellen strebte. Für seine Landsleute waren solche Schöpfungen eine neue Welt, eine Quelle der Belehrung, für den rastlos Vorwärtsstrebenden selber freilich aber nur eine gute Vorschule, die ihn für die seiner harrenden, gewaltigen Aufgaben kräftigen sollte. Und damit wenden wir uns einem neuen, bedeutenden Abschnitte seines Lebens und seines Wirkens zu.

Am Schlusse der Partie, welche über Fischer's Arbeiten für Salzburg handelt, bin ich noch in der Lage, den Wortlaut zweier Schreiben des Künstlers an Erzbischof Thun-Hohenstein zu bringen, welche sich in der Wiener Stadt-Bibliothek sub 38.451, ein Ankauf neuester Zeit, befinden. Sie sind in dem Sinne wertvoll, weil wir in ihnen die einzigen erhaltenen Briefe des Meisters besitzen; jedoch hat der Zufall leider mit diesen Correspondenzen uns eben nichts von hervorragender Bedeutung bewahrt. Es handelt sich bloss um einen Brunnenmeister, von dessen Beschäftigung für den Erzbischof sonst weiter nichts überliefert ist. Die Stelle, wo von dem Einschlusse aus Haarlem die Rede ist, könnte vielleicht beachtenswert sein, weil wir später die Fischer in mancherlei Verkehr mit Männern der Niederlande antreffen. Die Schreibweise Johann Bernhard's zeigen sich, sowie sein Stil, als diejenigen eines nicht höher gebildeten, augenscheinlich nicht als die eines humanistisch gebildeten Mannes. Auffallend sind französisierende Formen der Orthographie, z. B. Salsbourg oder das famose Tifiqultetten.

1. Seite.

(Fremde Schrift.) 1707 den 7 7bris.

Hoch Gebohrner Reichs Graff
Genediger Herr Herr etc

Es werdten hoffendlich Euer Hoch / Graffliche Genadten mein gehors / amst schreiben Entfangen haben, welches / die andtwordt ware, auf dero von / 30 Jullii albo ich gemelt, dass der eine / Einschlus von Harlem möchdte sein / vergessen wordten, vmb welches ich gebetten / ferners ware meine gantz gehorsambe / bitte, einige nachrichdt zu ertheillen von / wegen dess so bewusten brunen Meister

2. Seite.

von Salsbourg, ob der selbe midt / den bewusten werkh Solle fordt faren / an belangdt dass Model zu den Turen[62]) / ist bey Ihme in der arweidt, wie ehr versprochen / hadt, alsso ist auf dass erste nur die / genedtige Resolution von Euer Hoch / Graffliche Genadten zu erwardten, vnd / alsso khundte man ohne gehorsamstes / Massgeben dissem man wass daran / geben Lassen, auf dass ehr die Vnkosten / bestreitten kundte, dan wie ehr sagdt / dass sich die Vnkosten so in Salsbourg / gemacht wurdten werdten, sich bey 1000 fl. / belauffen, wellches aber ein Ewiges vnd

3. Seite.

vnfelbar bestendiges werkh sein solle / Erwardte alsso in dissem vnd anderen / dero gendige befelch, ich aber in allem / gehorsamsten Respeckt bin vnd verblbe / Euer Hoch Graffliche Genadten etc

gantz gehorsambster diener
vnd khnecht (?)

Wien den 7 Sebtem.....
1707

Fischers v Erlaken.

4. Seite.

(Fremde Hände) { 1707 / den 7. 7bris / Wien den 7. 7br.: 707 / von Fischer v: Erlach }

Klein-Quart. Wasserzeichen: Jagdhorn zwischen C und W.

1. Seite.

Hochgebohrner Reichs Graff
Genediger Herr Herr

(Fremde Hand.) 1707 den 27 8br.

Auf Euer Hoch Graffliche Genadten / mier gegebnen genedigen befelh, habe / nicht Ermangledt alhier dass aller / eusserste zu thuen von wegen / dess Wasser werkh, wie alhier bey ge- / schlossne spetification zu ersehen ist / weillen ich mich aber niht getrautt / Solches vor mich selber zu schliessen / weillen alhier zweyerley Tifiqultetten / sein, dass erste weillen die Summa / sich wass höher belaufft alss ich gesagdt / vnd disser man davon auch nicht ab-

2. Seite.

abzustehen weiss, weillen die Sachen alle / in particular spetificirdt sein, vnd / ehr nur vor seine mühe die 50 fl. hat / anderen weillen ehr die 200 fl. niht / annehmen kan, dan ehr mues gelch vor / Medal vnd eissen wass namhaffts / ausslegen, alsso dass ehr 400 fl haben / will, alsso habe solches zuvor / Euer Hochgraffliche Genadten gantz / gehorsambst berichdten wollen, vnd dero / genedige Resolution doriber erwardten / ob Euer Hoch graffliche Genaden die

3. Seite.

von ihme verlange Summa werdten ver- / wiligen, wie auch wass zu thun sey / von wegen dass aufgebgeldt, ob / Euer Hochgreffliche genadten die andere / 200 noch darzu zu geben verwiligen / oder wass ich midt dissem Enpfangen / 200 fl. thun Solle, ich Erwardte dero / genedige befelch auf dass ich in dissen / vnd allen andern begebenheidten mich / erzeigen kan, dass ich bin vnd ersterbe

Euer Hoch Graffliche Genadten

gantz gehorsambdter diener

Salsbourg den 27 octo . . . 17-07

Jon Ber: Fischhers V: Erlach

4. Seite.

(Fremde Hände) { 1707
den 27. octobr
Salzburg den 27.
ocbr. 1707. von Fischer
v: Erlach

Klein-Quart. Wasserzeichen: Jagdhorn über den Buchstaben:

Der Kaiserhof besass vor der zweiten Türkenbelagerung in der näheren und weiteren Umgebung der Residenzstadt bereits einige Sitze, welche als Villeggiaturen für den Sommeraufenthalt oder zum Jagdvergnügen dienten. Einer der ältesten derselben war der schon in die Tage Kaisers Maximilian II. hinaufreichende Fasangarten im Osten der Stadt, eine, wie aus baulichen Überresten und alten Beschreibungen hervorgeht, freundliche, halb im italienischen, halb im deutschen Renaissancecharakter gehaltene Schloss- und Gartenanlage.[63]) Unweit davon erhob sich Kaiser-Ebersdorf, dessen Reconstruction durch Burnacini gedacht worden ist. Weiter im Süden lag das alte, seit dem XIV. Jahrhunderte im Besitze des Hauses befindliche Laxenburg, der dort stattfindenden Falkenjagden wegen seit langer Zeit beliebt.[64]) Näher den Mauern Wiens hatte bereits Ferdinand III. in der Wolfsau um 1650 die Favorita gegründet, die man später die alte Favorita, dann den Augarten nannte, und kurz vor seinem Hingange auf den weinbekränzten, südlichen Hügeln die neue Favorita, — jetzige Theresianische Ritter-Akademie auf der Wieden. Ausserdem gab es noch im Umkreise der Hauptstadt damals den einen und anderen grösseren Landsitz, wie z. B. die Freiherren von Gienger im XVII. Jahrhunderte bei Hof an der March Schlosshof (später Eigen Prinz Eugen's) errichtet hatten, Eckartsau, Schloss Süssenbrunn bei Wagram, Orth etc.

An allen diesen »Lustorten«, wie man sie nannte, ist zu bemerken, dass der Geschmack der damaligen Zeit, — ganz abgesehen von künstlerischen Formen, Architekturen und Decorationen, — schon durch Wahl der Gegend und Terrainverhält-

nisse von modernen Anschauungen, welche einen Landsitz angenehm und schön finden, wesentlich verschieden war. Die Barocke und die Renaissance, frei von der damals noch nicht erfundenen Romantik und sentimentalen Landschaftsschwärmerei, stand der Natur gegenüber auf dem gesunden Standpunkte eines rein menschlichen Egoismus. Sie kannte kein falsches Sichhingeben an die Natur, sie dichtete derselben keine Seele, keine Stimmungen und geheimnisvollen Zauber an, in deren Bann das menschliche Moment passiv wird, sondern sie zog umgekehrt die Natur, soweit ihr Material verwendbar schien, an sich heran, machte sich dieselbe dienstbar, verwendete sie zum Untergrund und Hintergrund ihrer Schöpfungen, in denen das Zeitgepräge sich deutlich verkündigen sollte.

Das alleinige Mittel, diejenige Kraft, durch welche der Mensch der Natur gegenüber in solcher positiver, activer Weise aufzutreten vermag, ist aber die Kunst, in allem ja sein eigenstes, auszeichnendstes Vermögen. Sobald er in einer späteren Epoche sein Priorat, seine exclusive Bedeutung, vergass, und, anstatt das Gepräge des humanum allem anderen aufzudrücken, sich an vermeintliche höhere, fremde Gewalten hingab; sobald er in der Natur einen »Zauber« zu spüren glaubte, der ihn beherrscht, da war auch schon seine Kraft diesem Factor gegenüber erlahmt und seine Stellung zu ihr eine passive, woraus keine Thaten entspringen können. Der Englische Garten, jene vermeintliche grosse Reform, welche auf den Kunstgarten der Renaissance und der Folgezeit gegen Ende des vorigen Saeculums in die Welt kam, ist darum keine That, denn er imitiert bloss die wilde Natur, er entbehrt der eigentlichen schöpferischen Thätigkeit von Seite seiner Urheber, er macht dasjenige zur Aufgabe des Menschenwerkes, was in der freien Natur sich schon vorfindet, besitzt also weder den Wert der Originalität noch das Gepräge des Menschlichen, folglich ist er kein Kunstwerk.

Die ältere Zeit hatte sich noch die männliche Kraft desjenigen gewahrt, was wir soeben einen gesunden Egoismus nannten, im Gegensatz zu der weibischen Hingebung an erträumte mystische Gewalten unserer umgebenden Welt. Die alte Zeit, bei aller Idealität in der formalen Erscheinung ihrer Kunst, war in ihrer Lebensweisheit und Lebenspraxis von kernhaftem

Realismus beseelt, welcher sie das eigene Wesen, das eigene Interesse, das Actuell-Menschliche als den Mittelpunkt ihres ganzen Gedankenkreises erblicken liess. Selbst die Religiosität der Vorzeit ist kein Beweis dagegen, denn, praktisch besehen, war ihr Hauptgrund vielweniger ein absolutes philosophisches Bedürfnis nach Verehrung des Göttlichen, als die Abfindung mit der höchsten Macht zum Zweck irdischen Wohlergehens und jenseitiger guter Unterbringung im himmlischen Jerusalem. Den Mitgeschöpfen gegenüber kannte die alte Zeit nichts von all der Humanität, Schonung und Zärtlichkeit, welche uns heute im Gesammtbilde guter Erziehung und edler Menschlichkeit unerlässlich erscheinen; auch hier herrschte das Gebot eines naiven Egoismus und Utilitätsprincipes vor, wie wir es bei Südländern und Orientalen der Thierwelt gegenüber heute noch gewahr werden, woraus sich soviele Züge von Grausamkeit erklären, — dieselben Züge, aus derselben Ursache, welche unseren philanthropischen Empfindungen die Rechtspflege der Vergangenheit so empörend erscheinen lässt. Durch alle diese Erscheinungen hindurch zeigt sich ein aus dem Instinct des Selbsterhaltungstriebes erwachsenes, nur auf das Ich gerichtetes Streben, welches zwar einerseits eine Menge nach unseren Begriffen harter, roher, grausamer Resultate zur Folge haben, anderseits jedoch auch das rein Menschliche in ungetrübtester Erscheinung zur Ausreife bringen musste. Dies aber bewies sich eben nirgends deutlicher als in der Kunst, welche das ureigen Menschlichste des Menschenthumes ist.

Wie konnte demnach die Vorzeit sich der Natur, der todten Natur, der Landschaft gegenüber verhalten? Sie hatte für dieselbe nur insofern Wert, als eine Verwertung dieses Factors für das materielle und sociale Leben möglich war. Wie man Berge, Wälder und Fluren für das Lebensbedürfnis, für Gewerbe, Handwerke und Fabricationen aller Art nach ihren Stoffen ausbeutete, so konnte man auch das Bild, die Erscheinung der Natur, gleichfalls nur brauchen, soweit dieselbe zu bezwingen war, um dem socialen Leben zur verschönernden Einfassung zu dienen. Für den gesellschaftlichen Aufenthalt im Freien bei Conversation, Spielen, Tänzen, Promenaden und Wagenfahrten, für die Jagd etc. war der Rahmen der Natur willkommen, aber

die Natur musste es sich dabei gefallen lassen, sich dem dominierenden Elemente des socialen Wesens zu beugen. Sie wurde zum Schlosse, zum Palaste herbeigezogen, man gieng nicht zu ihr hinaus in Wald und Felsgeklüft. In solcher Nähe aber musste sie natürlich auch fein manierliche Formen annehmen, durfte sich nicht so gehen lassen, wie draussen unter den Bauern und ihren Ziegen, ja Bauern und Ziegen selber bekamen hübsche Posen à la Dujardin oder Berghem, sobald man sie als Staffage in dieser Welt erblicken wollte. Die Architektur war die Kraft, welche der »wilden« Natur das Charakteristikon des Menschlichen, des Kunstwerkes, aufdrückte und ihre Formen in Einklang brachte mit dem übrigen Menschenwerke. Der Park wurde daher eine Fortsetzung des Palazzo, ein geometrisch ornamentierter Teppich, der sich zu Füssen des Gebäudes hinbreitete, von demselben Geiste beherrscht, der dort in Linien und Formen ausgedrückt war. Die alte Gartenkunst fand in solchem Vorgange, für welchen sie übrigens schon im antiken Garten ein Paradigma besass, keineswegs etwas »Unnatürliches«, wie heute darin noch vielfach gesehen wird. Die Natur ist der alten Zeit immer nur Material, aus welchem Menschenwerk entstehen kann, und ebenso wie aus Stein und Holz, vermeinte sie auch aus Busch und Baumkrone Kunstformen bilden zu dürfen. Sie hat auch recht. Denn im Berge, im natürlichen Fels, steckt ein Gesims, eine Säule, ein Palast, eine Bildhauerarbeit ebensowenig oder ebensoviel als im dichten Busch und Baum; auch dort vergewaltigt der Menschengeist erst die fremde Natur, die mit derlei a priori gar nichts zu thun hat, und drückt ihrem Stoffe sein Merkmal auf, — warum nicht hier desgleichen? Dass Stein und Holz starre, Laub und Zweige aber bewegliche Massen seien, ist ein Gegengrund, der im Geiste moderner Stiltheoretik sehr in die Wagschale fallen mag, für die leichter bewegliche Phantasie einer üppigen, schöpferischen Epoche aber wohl von keinem Belang gewesen sein dürfte.

Der Renaissance- und Barockgarten stellt sich somit als kräftigster Gegensatz des modern-englischen dar. Ihm ist die Natur der Modellierthon, aus dem er ein Kunstwerk schafft, ein Gebilde, das mit jedem Detail verkündigt: »Der Mensch hat mich geschaffen, ich diene seinen Bedürfnissen, seinen

Lebensgewohnheiten, der Stempel seines Geistes und seiner Hand ist mir aufgedrückt.« Der englische Garten ist eine Lüge, eine Halbheit, — er vielmehr verdient die Bezeichnung des Unnatürlichen, denn er ist nicht reine, auch nicht künstlerisch gestaltete, sondern nur halb und halb frisierte Natur. Er will uns bei dem Schlosse die Wildnis, den Forst, die Alpentrift, die Dorfidylle vorlügen, — wohin das alles nicht passt, — aber er ist bei solcher »Natürlichkeit« doch wohlabgezirkelt, berechnet, raffiniert ersonnen, mit zierlichen Kieswegen und sonstigen Vorkehrungen wohleingerichtet, damit die vornehme Gesellschaft in dem sein sollenden Urwalde mit dem Kleide ja in keine Dornenhecke geräth, oder auf der Waldwiese nicht in eine feuchte Stelle mit den Lackstiefelchen komme. Das ist also alles Heuchelei und echteste Unnatur! Der Barockgarten sagt gleich ehrlich: Ich tauge nicht für Bauernstiefel, — aber er wird dem seidenen Schuh der Dame und des Pagen auch gerecht.

Die Culturgeschichte bezeichnet die Romantik als das Ergebnis jener gewaltigen Sehnsucht, welche zu Ende der Barockzeit das Menschengeschlecht stürmisch erfasst haben soll, um aus den beengenden, falschen, unnatürlichen Zuständen des gesellschaftlichen Lebens sich einem befreienden Retter in die Arme zu werfen: der Natur. Diese beliebte Definition ist selber ein Kind romantischer Confusion. Wohin die neue Richtung die Generation gerettet hat, wissen wir: zum totalen Verfall tausendjähriger Kunsttradition, zum zimperlichen, weinerlichen Cultus einer falschen Beseelung der todten indigesta moles, welche ausserhalb des Menschenlebens liegt; zur Gleichgiltigkeit für die Interessen der Gegenwart, indem die »edleren Gemüther« sich nun entweder mit dem Lauschen nach der Stimme des Weltgeistes in der Natur oder mit der rührenden Herrlichkeit einer — ebenso erlogenen romantischen Ritterzeit zu beschäftigen Zeit fanden. Die unmittelbare Gegenwart, in der wir leben, hat die romantischen Wolkenkuckucksheim zwar, dem Himmel sei Dank, gründlich weggeblasen. Ihre politischen und socialen Stürme haben das Augenmerk von den Zeiten, da Bertha spann, wieder der Noth des Tages zugekehrt, und ihre Wissenschaft bewies, dass die Natur nicht fühlt und nicht denkt, weder traurig noch lustig, sondern einfach und allein

aus Stickstoff, Kohlenstoff, Sauerstoff und anderen derlei Sachen zusammengesetzt ist; damit ist glücklich der verhasste Unsinn den alten Weibern überlassen, — jedoch es wird noch immer viel zu wenig erkannt, dass jene Zeiten, welche die romantische Periode ablöste, natürlich, gesund, logisch und praktisch empfanden und alle Unnatur vielmehr in der Aera der Sentimentalität, Naturschwärmerei und Alterthumsempfindelei zu Hause war.

Die barocke Gartenkunst vermied überall dasjenige, ohne welches die Gegenwart eine »schöne Gegend« sich absolut nicht vorstellen kann: das Gebirge. Es ist sehr begreiflich. Aus dem Gebirge kann im Sinne einer stilistischen Kunst nichts geschaffen werden. Die grosse Architektur, der Palast, welcher bei solchen Anlagen immer die Hauptsache bleibt, leidet in seiner aesthetischen Wirkung sowohl, wenn er, dem Auge entrückt, auf die Spitze entfernt würde, als am Fusse des Berges, dessen Masse die des Kunstwerkes immer schädigte. Schon aus dem Grunde blieb die Wahl eines flachen oder doch nur sanft gewellten Terrains erste Bedingung für die Anlagen dieser Gattung. Ein coupiertes oder gar felsiges Terrain hätte aber auch in anderer Hinsicht nicht entsprochen. Die vornehmen Herrschaften erschienen mit stolzen Wagenauffahrten, Reiter- und Dienergefolgschaft, die Damen liessen sich die mächtigen Schleppen über die Kieswege nachtragen, — wie hätte das werden können, wären die Parke des XVIII. Jahrhunderts angelegt gewesen wie unsere modernen Gärten in den Gebirgsgegenden, wo man über Stiegen und Treppen gewundene, steile Pfade, Hügelchen und Felsen, klettern muss und die Gesellschaft vor Schnauben und Athemholen zu keiner Conversation kommt? Endlich bedurfte das Princip des teppichartigen Parterres als wirksame Vorlage vor dem Gebäude einer Fläche, — waren Bodenerhebungen unvermeidlich, so gestaltete man sie in Terrassen, d. h. in aufeinanderfolgende Stufenflächen, um.

Von Weltruf ist die Schönheit der Umgebung Wiens; jedes Reisehandbuch, jeder Besucher der Kaiserstadt schwärmt davon, — was aber versteht man heute unter den schönen Environs dieser Residenz? Natürlich die Thäler des Wienerwaldes, die Felsen des Schneeberges, der Raxalpe, des Semmerings und Wechsels, also den Südwesten und Westen. Nach Süden,

Osten und Norden umlagern die Stadt weite Ebenen, über deren unermessliches Gebreite zwar der Ausblick von den Höhen des Gebirgskranzes entzückt, in welche den Fuss zu setzen heute aber kaum einem Eingebornen, geschweige dem Fremden einfällt, welcher hiehergekommen ist, um schöne Dinge zu sehen. Vor 200 Jahren war es gerade umgekehrt. In den grossen Flächen des Neustädter Steinfeldes, der Ebene von Laxenburg, der Simmeringer Heide und des Marchfeldes erhoben sich die stolzen, kunstgeschmückten Paläste, zogen sich die Riesenparke des kais. Hofes und der Aristokratie hin, — es fiel aber keinem Menschen ein, sich zur Lust und Sommerfrische etwa in der Brühl, in Guttenstein, Reichenau etc. anzusiedeln. Diese, heute so gesuchten Thäler blieben bis in unser Jahrhundert noch unbekannte, wilde, von Waldbauern bevölkerte Gebiete, in denen noch Urwälder starrten, die Cultur auf allertiefster Stufe stand, ja, die zu betreten selbst gefährlich war. Die Schilderungen Seume's aus seinem Spaziergang nach Syrakus, dann die ersten touristischen Erforschungen jener Bergthäler durch Embel, Gaheis, Weidmann, Scheiger, Schmidl u. a. liefern ein noch ganz urzuständliches Gemälde. Es gab damals wilde Thiere und bedenkliche Wegelagerer noch gar häufig dort, wo heute Villen im entsetzlichsten Baustile die Natur Gottes verunzieren.

Wenn man Reisebeschreibungen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts liest, stösst man ausnahmslos auf die Erscheinung, dass von den weiten, fruchtbaren Ebenen mit Entzücken, von den Gebirgen mit Abscheu, ja mit Furcht gesprochen wird. Deutsche Reisende, welche die nordischen Flächen mit Behagen schildern, von den Ebenen um Augsburg mit Begeisterung reden, machen etwa von Partenkirchen bis Verona eine grosse Pause, als wäre da eine Lücke, von der zu handeln es sich nicht lohne, preisen dann aber wieder lebhaft die Reize des lombardischen Tieflandes. Im XVI. Jahrhunderte kehrt da fast stereotyp immer wieder der Ausdruck: das »wilde erschröckliche Gebürg,« im XVII., XVIII. begegnet für das andere Moment meist die Bezeichnung: »eine feine lustige Pleine.« Doch wollen wir nicht vergessen, dass in Einem Sinne die Gartenanlage der Barockzeit dem Gebirge nicht abhold war, nämlich den Fernsichten auf dasselbe, wozu man langgedehnte Durchschläge und Alleen

(so z. B. im Augarten, in Laxenburg) anlegte; nur das Kunstwerk der Architektur und des Parkes liess jene Zeit durch ungefüge Naturformationen nicht erdrücken.

Die Romantik hat seit Haller's Alpen die Bergwelt als Repositorium für poetische Empfindungen in die Mode gebracht, — mit verschiedenen Variationen, z. B. bald als Naturkirche zum Zwecke der Bewunderung göttlicher Allmacht, bald als Zufluchtsort vor dem Weltgetriebe und moralische Sommerfrische. Entsprach das einer schwärmerischen, rührseligen Grossväterzeit, so fand sich die Gegenwart wieder in ihrem Sinn ein anderes Recept für die Gebirgsfexerei, — sie, die sich so gern in der Prometheusrolle gefällt, hat den Ehrgeiz, die Natur zu besiegen, ihre Schrecknisse und Hindernisse zu überwältigen und nach den fürchterlichsten Anstrengungen auf einem Gletscher über die bezwungene Bergwelt zu triumphieren, — die sich weiter was daraus macht, wenn ihr ein paar Ameisen über den Scheitel kriechen! Aber schon der heil. Augustin hat dieses lächerliche Touristenthum verurtheilt, wenn er sagt: »Da besteigen die Menschen die hohen Berge und vergessen sich selbst darob!« Die Renaissance und Barocke hat aber sich, d. h. das reine Menschenthum, nie vergessen, es, so gut oder so schlimm es war, stets zum Brennpunkte aller ihrer Thaten und Schöpfungen gemacht und sich dadurch den Charakter eines grossen Kunstzeitalters gewahrt. Ihr Empfinden gieng niemals in der Natur auf, weder als ihr überflüssiger Enthusiast noch als ihr noch albernerer Besieger, sondern sie empfand für dieselbe nur insoweit, als sie darin einen Stoff erblickte, in dem der Menschengeist formen kann, um s i c h künstlerisch zu bethätigen.

Erst in der Theresianischen Zeit fieng man auch um Wien an, Schlösser und Gärten auf Höhen und in Waldthäler zu situieren, was sich in derjenigen ihres Sohnes noch mehrte.[65]) Die Ideen der englischen, sog. Gartenkünstler, des deutschen Hirsch, die Naturanschauung Rousseau's, das Ideal jener malerischen Gartenspielerei, welche Goethe in den Wahlverwandtschaften so behaglich und eingehend schildert, begannen ihre Herrschaft. Die bemerkenswertesten, frühesten Anlagen dieser Art bei Wien waren Schloss Rodaun der Edlen von Stockhammer 1776 und die grosse Schöpfung des Feldmarschalls

Grafen Lacy seit 1766, Neuwaldegg, seit 1779 Loudon's Hadersdorf u. a. Doch blieb auch hier noch lange der Palast als Architektur zurechten bestehen, bis erst später die trostlose Schweizerhäusermanie, das Cottagewesen u. dgl. hereinbrechen sollte.

Zu all dem Gesagten kömmt ferner noch eine Eigenschaft, welche die Barocke in erster Hinsicht auszeichnet: ihr vornehmer Sinn, ihre Prachtliebe, ihre Lust an Repraesentation. Diese Neigungen konnten sich nicht in gewundenen, geschlossenen, schattigen Waldwegen verstecken, Thälerchen durchkriechen und über Hügelchen klettern. Sie brauchten ein weites, offenes, sonniges Terrain, wo auf grossen Plätzen, breiten Wegen, stolzen Avenuen der ganze Cortège sich pomphaft entwickeln konnte, und dieser glänzenden Staffage der fürstliche Palast immer einen bedeutungsvollen Hintergrund verlieh. Namentlich liebte man eine sanftgeneigte, schiefe Ebene, welche einerseits das Gebäude am oberen Ende das Ganze umso mächtiger beherrschen liess, und auf der ferner das langsam würdevolle Herabschreiten des vornehmen Zuges eine feierlichere Bewegung bewerkstelligte.

Das Wasser hatte dabei entweder die Aufgabe, ebenfalls als grosse Fläche in Teichen zu wirken und so als Spiegel die Architektur der Bauten, sowie der Gartenanlagen neuerdings zum Eindrucke zu bringen, oder es musste, gleichfalls in künstlerischen Linien, die Luft durchschneiden, nur laufen durfte es nicht, wie in Wald und Wiese. Denn auch die Gesellschaft sass entweder in feierlichem Cercle in dem Parke oder bewegte sich in ceremoniellem Gange durch seine Wege, niemals aber lief man durcheinander wie auf der Kirmess. So ist es denn auch in diesen Nebendingen immer ein grosses Gefühl für Stil, Würde und Harmonie, welchen den Menschen der Gesellschaft hier mit seiner Umgebung in Verbindung zu bringen wusste.

Aber auch einer anderen Seite ihres socialen Wesens wusste die Zeit mit ihren Parken so gerecht zu werden, dass dabei immer die künstlerische Empfindung gewahrt blieb. Neben der officiellen Ceremonie und dem die Öffentlichkeit suchenden Prunk charakterisiert das damalige gesellschaftliche Leben auch

wieder ein Verlangen nach jener Heimlichkeit, in der die galanten Abenteuer, die Medisance und Cabale lustig gediehen. Aber auch zu solchen versteckten Plätzchen baute der Barockgarten keine erlogenen Sennhütten, Einsiedeleien, Schweizerhäuschen u. dgl., sondern dafür erfand er die nach geometrischem Grundriss angelegten Labyrinthe und Irrgärten, welche die Haschenden jedem Auge entzogen, oder bot den Liebenden eine Muschelgrotte dar, in welcher das Geträufel des Wassers die kosenden Stimmen verschlang. Wieder waren das Kunstformen und dem Ganzen homogen, völlig dem Zeitgeist entsprechend, dessen Richtung in solcher Umgebung denn Theseus und Ariadne oder Aeneas und Dido aus jeglichem Pärchen machen musste.

Von allen Gesichtspunkten stellt sich der Barockpark also als grosses, weises Kunstwerk dar; dem Architekten, welcher für denselben schaffen, namentlich aber durch einen dazugehörigen Palastbau das Wichtigste schaffen sollte, waren Aufgaben eigenster Art zutheil geworden. An Fischer trat eine solche im gewaltigsten Massstabe heran, als er sich an den Entwurf für Schönbrunn machte. Und davon soll im Folgenden nach dieser Erinnerung über das charakteristische Wesen des barocken Landschlosses die Rede sein.

An anderem Orte bereits habe ich darauf hingewiesen, wie Leopold seinen grossen politischen Gegner in Paris in Dingen der Kunst- und Industrieförderung sich unbefangenen Sinnes zum Muster genommen hat.[66]) Leider engten die schwierigen Finanzverhältnisse die gute Absicht des Kaisers gewaltig ein, auch fehlte es Leopold an einem österreichischen Colbert. Indes hat der Habsburger seinen fränkischen Rivalen im Maecenathenthum auf einem Gebiete bedeutend übertroffen: in der Pflege der musikalischen Kunstübung; mit jener der bildenden gieng es in Österreich langsamer und schwerer, hier praevaliert auch der italienische über jeden sonstigen Einfluss. Dagegen zählen die Villeggiatur- und Parkanlagen zu den nach französischem Vorbilde immer mehr in Aufnahme kommenden Unternehmungen, obwohl auch auf diesem Gebiete, wie z. B. der gleichzeitige Schwarzenberg-Garten beweist, Italien ebenso massgebend blieb. Als es an die Neuschöpfung Schönbrunns

gieng, war das für ganz Österreich — und weiterhin — ein künstlerisches Ereignis von grosser Bedeutung.

Wir sagen: die Neuschöpfung Schönbrunns, denn das Local hat als kaiserliches Schloss seine Vorgeschichte. Sie geht erweislich bis in die Tage Rudolph II. oder vielmehr seines Bruders, des nachmaligen Kaisers Mathias, zurück, welcher um 1602 bei dem sog. Gatterhölzl ein Jagdschloss errichtete, welches jedoch den berühmten Namen noch nicht trug und weiter gegen Wien hin gelegen war, als das spätere Schloss.[67]) Es befand sich nämlich auf dem langgestreckten, niederen Hügelstreif, welcher hier als einer der letzten Ausläufer des Gebirges sich in die Ebene hinzieht, schon seit der Zeit Kaiser Maxmilians II. ein Jagdrevier und Thiergarten. An dieses angrenzend, die Hügelkette weiter bis zu den Orten Meidling und Hetzendorf bedeckend, stiess weiteres Gehölz, das erwähnte Gatterhölzl, welches theilweise neben dem späteren Parke noch fortbestand und als unsicheres Revier berüchtigt war, bis es Joseph II. lichten liess. Zu Beginn unseres Jahrhunderts war davon der letzte Rest verschwunden. Das Gatterhölzl hatte seinen Namen nicht, wie hie und da gesagt wird, von einer Einfriedung mit Latten, »Gattern,« oder, wie einige meinen, von dem einstigen Besitzer, dem kais. Kriegszahlmeister Egyd Gattermayer[68]), welcher den Eichenwald 1592 von Rudolph II. erhalten und in demselben ein Schlösschen, die Gatterburg, gebaut hatte. Wieder nach anderen hätte erst das von Mathias errichtete Gebäude diesen Namen geführt[69]), auch wird bisweilen das Jahr 1619 als Datum der Erbauung letzteren Jagdschlosses angegeben. Alle diese Angaben aber werden von den Urkunden widerlegt, welche zeigen, dass die Kattermühle schon frühe dem Stifte Klosterneuburg gehörte, und dann einer seiner Lehensleute hier dabei ein Schlösschen, die Katterburg, Gatterburg, baute, welche 1585 in landesfürstliches Eigen kam.[70])

Ob der Hundsthurm, von welchem eine spätere Vorstadt Wiens den Namen erhielt, ebenfalls von Mathias, und zwar als Rüdenhaus für das neue Jagdschloss gegründet worden sei, überlassen wir dem weiteren Streite der Localhistoriker. Auch ist es noch immer nicht erwiesen, ob die Angabe richtig sei, dass Mathias auf der Jagd in diesem seinem Revier die Quelle

entdeckt habe, wonach die Namensgebung erfolgte und welche heute noch mit der schönen Nymphe Beyer's geschmückt ist.[71]) Ein in ihrer Nähe gefundener Stein mit dem Namen Mathias' hat sich erhalten. Nach dem Stiche bei Georg Matthaeus Vischer[72]) vom Jahre 1672 war es ein kunstloses Gebäude im einfachen Charakter eines Landschlosses der deutschen Renaissance-Epoche, unsymmetrisch in der Anlage, offenbar mehrfach verändert, mit einem starken Thorthurm und einer der heil. Magdalena geweihten Kapelle. Um den Hausgarten lief eine mit den Leidensstationen (seit 1667) gezierte Einfassungsmauer. Nach dem Tode Ferdinand's II. gab die Witwe Kaiserin Eleonora, Orth und Laxenburg für Schönbrunn und die neue Favorita im Tauschwege her. Im Jahre 1651 wurde im Schlosse sogar eine Oper, »Il re pastore« aufgeführt, wozu der Theatral-Architekt Qualia (Quaglia) Arbeiten zu besorgen hatte.[73]) Seit 1657 wohnte Kaiserin Eleonora, Witwe Ferdinand's III., häufig im Schlosse, vergrösserte auch 1678 das Areal durch Ankauf von dreissig Joch bei der Gattermühle und am Wienflusse. Da kam das Unheilsjahr 1683 und das alte Schönbrunn gieng in Flammen auf. Es geschah nun dreizehn Jahre nichts Nennenswertes. Die Kaiserin-Witwe, welche den Ort, besonders wegen des nahen Wallfahrtsortes Hietzing, gern besucht hatte, war 1686 gestorben. Ihr Sohn Leopold begnügte sich anfangs mit nothwendigen Herstellungen der vernichteten Jagd, wie denn 1685 auf der Höhe eine Remise für die Hasen gemacht wurde. Wie endlich der Gedanke reifte, hier für den Thronfolger einen prachtvollen Sommeraufenthalt zu schaffen, welche die den Bau einleitenden Beschlüsse und Verhandlungen waren, das zu verfolgen, ist uns versagt, denn, wie schon Leitner in seiner Monographie des Schlosses bemerkt und ich mich ebenfalls in den Archiven überzeugte, mangeln die urkundlichen Nachrichten. Wie immer in diesem Falle haben sich daher eine Reihe höchst unkritischer Behauptungen an ihrer Stelle eingeschlichen, und zwar schon sehr frühe. Wir wollen zunächst diese Angaben der Literatur in Erwägung ziehen.

Schon Rink ist mannigfach falsch berichtet. Er sagt[74]):

»Das vortreffliche Lust-Schloss Schönbrunn, ist zwar von unserm jetzigen glorieusen Monarchen, als er noch Römischer

König war, angegeben worden, Allein weil der Kayser selbst dabey viel ordonnirt, gehört es, mit seinem Leben bey gefüget zu werden. Der Kayserliche Ober-Land-Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach, hat die Kräffte seiner reichen Erfindung hier angewendet, und unserm Teutschland so viel Ehre damit zu wege gebracht, dass dessen prächtiger Prospect vielen vollkommener vorkömmt, als Versailles selbst. Wie wohl einige bedauern, dass es nicht auf der hinten an den Garten stossenden Höhe liegen soll, welches aber wohl des Architects Meinung selber mag gewesen seyn.«

Aus dieser Mittheilung entnehmen wir einmal, dass Leopold und Joseph in gewissem Sinne mitschöpferisch an dem Zustandekommen des Baues wirkten, was auch sonst bestätigt wird. Von Joseph heisst es ja, dass er sich gern mit Architektur beschäftigte und zur Säule auf dem Hohen Markte hat er später wieder den ersten Gedanken angegeben. Was Schönbrunn betrifft, so glaube ich, dass das Eingreifen der fürstlichen Personen aber hauptsächlich in der Restringierung des ursprünglichen, kolossalen Entwurfes Fischer's auf die zweite Gestalt bestanden haben dürfte, welche theilweise in die gegenwärtige übergegangen ist, wovon im Folgenden.

Die Bezeichnung des Künstlers als Oberlandbaumeister ist in einer so frühen Quelle, wie Rink, ganz unbegreiflich, denn er musste 1708 doch wissen, dass es eine so betitelte Stelle in Österreich niemals gab. Jüngere Autoren, wie Schmidl und Nagler[75]), haben es ihm ohneweiters nachgeschrieben, wobei, wie schon erwähnt, ersterer den weiteren Irrthum beifügt, der dann wieder unzähligemale wiederholt wurde, der Kaiser habe Fischer 1696 zum Zwecke des Schlossbaues aus Italien berufen, und, weil das Project so gut gefiel, ihn sogleich zum Oberlandbaumeister ernannt. Wir haben gesehen, wie viel früher seine Rückkehr erfolgte, wie viel der fleissige Mann seitdem bereits geschaffen hatte, und dass er 1696 noch nichts anderes, als kais. Ingenieur war; erst 1706 sollte ihm dazu der weitere Titel eines »Oberinspectors aller kais. Gebäu« zutheil werden. Was ferner in der Nachricht Rink's von dem Bedauern einiger, dass das Schloss nicht auf die Höhe zu stehen kam, was aber wohl des Architekten eigene Meinung gewesen sein mag, gesagt

wird, haben wir im Nachstehenden noch zu untersuchen. Derselbe Schriftsteller kommt auf den Gegenstand auch in seinem zweiten Werke[16]) zu sprechen: »Es gehöret mit unter seine (Joseph's) grossmuth, dass alles, was er vornahm, gross, und seinem höchsten stande gemäss. Denn da er Kayser war, wolte er, dass Alles Kayserlich seyn solte; hieher gehöret das grosse vorhaben, so er im bauen vorhatte. Als er noch König war, legte er das prächtige lust-schloss Schönbrunnen an, welches eines mit von den prächtigsten gebäuden von Europa, und hat alhier der Baron Bernhard von Fischer ein meister-stück von architectur erwiesen, wiewohl es anfangs viel kleiner angeleget war. Doch wurden, auff Kayser Leopolds einrathen, an das corps de logis noch zwey höfe angehänget, wodurch es geschickt war, die gantze Kayserliche hof-stadt zu behalten. Der dazwischen kommende Krieg hat verhindert, dass es an allen orten noch nicht auffgebauet ist.«

Hier begegnet man abermals Unrichtigkeiten. Erstens der »Baron« Fischer, zweitens die Angabe, dass das Palais anfangs kleiner beabsichtigt gewesen wäre, wovon, wie wir hören werden, gerade das Umgekehrte der Fall war. Ein anderer Zeitgenosse, Marperger,[17]) begnügt sich mit den Worten: »Wien die Kayserliche Residentz pranget heutiges Tages mit ihrem in der Architectur sehr erfahrnen Baron (sic!) Fischer, welcher sich durch Aufführung des Kayserlichen Lust-Palatii Schönbrunn, wie auch (folgen mehrere spätere Bauten) einen ewigen Nahmen erworben.« Besseres bietet das Werk: »Hesperides Oder Gründliche Beschreibung der Edlen Citronat-Citronen und Pomeranzen-Früchten.«[18]) »Als der Glorwürdigste Kaiser Joseph, an welchen man nicht ohne Threnen gedenken kan, in seiner blühenden Jugend noch die Ungarische und Römische Königliche Crone trug, und hier selbst sich manchmal aufhielte, auch grosses Vergnügen an dieser Gegend fand, hat man A. 1697 ein neues Schloss zu bauen und einen neuen Garten anzulegen angefangen, und es zu einem Kaiserlichen Lust-Schloss und Jagd-Haus bestimmt, ihm aber, um des annoch allda befindlichen schönen Brunnens und Quellen willen, die erste Benennung gelassen, jedoch alles mit solcher Zierlich- und Kostbarkeit angeordnet, dass die Hoheit des Majestätischen Besitzers, gar deutlich daraus zu

erkennen stehet. Den Ruhm eines so vortrefflich aufgeführten Gebäudes, trägt (S. T.) Herr Johann Bernhard Fischer, von Erlach, damals Sr. Röm. Königl. Majestät Hof-Ingenieur, nachmals aber Sr. Röm. Kaiserl. Maj. Josephi Ober-Bau-Inspector, in welcher Bedienung jetzt regierende allerhöchste Kais. Majestät Carl VI. ihn allergnädigst bestättiget hat.« Volkamer hat also ganz richtige Angaben über Fischer's amtliche Stellung; über die Geschichte des Baues ist er oberflächlich unterrichtet, und er begeht den Irrthum, dass er denselben ein Jahr später, als gewöhnlich vorkommt, beginnen lässt.[79]) Wir hören, dass zur Zeit, als sein zweiter Band herauskam, 1714, die Arbeit stockte, denn er setzt dort hinzu: »Was noch an diesem Kaiserlichen Lust-Schloss und Garten anzubauen ist, das soll unter der glücklichen Regierung unseres jetzigen allertheuersten Kaisers Carl VI. Majestät ..... nechstens seine Perfection zu hoffen haben«.

Das geschah aber nicht, denn dieser Monarch hatte an dem dortigen Aufenthalte wenig Gefallen, besuchte vielmehr mit Vorliebe Laxenburg und die neue Favorita, so dass erst unter seiner Tochter der Ausbau vor sich gieng. Auf den Stillstand der Arbeiten spielt Franz Wagner an[80]): »Aedificationis operam daturus, villamque regii operis, a bello fonte dictam, erat constructurus, nisi ea tempestate se natum putasset, qua de civium tectis servandis, quam molibus educendis cogitandum esset magis.« Übertrieben ist dagegen, was Nicolai[81]) sagt, das von Leopold für seinen Sohn errichtete Schloss von 1696 wäre dann »seit vielen Jahren verfallen« gewesen, bis es von Maria Theresia »wieder hervorgezogen« wurde, welche dem veränderten und verbesserten alten Hauptgebäude die Flügel und das Übrige anfügen liess. Ebenso peroriert Weisskern,[82]) welcher glaubt, man habe bei dem Neubau von 1744 bis 1749 »den alten Pallast theils zum Hauptgebäude beybehalten und an dasselbe zwey grosse hervorragende Flügel gehängt, in deren einem gegen Osten die nicht grosse, aber schöne und herrliche Hofkirche befindlich ist«. Flügel waren aber nicht bloss an Fischer's (zweitem) Projecte ebenfalls vorhanden, sondern sogar ganz gewiss auch theilweise schon ausgeführt. Wenigstens lässt sich das von dem westlichen nachweisen, denn wir wissen, dass das

dort befindliche Treppenhaus mit dem gewaltigen Deckenfresco der Griechen vor Aulis von Fr. Rottmayr, mit demselben Gemälde geziert, einst der Speisesaal gewesen war. Rottmayr, der 1730 starb, fällt nicht bloss vor die Theresianische Zeit, sondern es lässt sich nicht zweifeln, dass das, offenbar als Anspielung auf Karl's von Schönbrunn aus unternommene Abreise nach Spanien gemalte Bild, somit schon um 1703 hergestellt wurde.[83]) Nach dem sicheren Zeugnisse Küchelbecker's standen 1730 bereits die Obelisken mit den vergoldeten Adlern beim Eingange, die Hofgebäude waren errichtet, aber »ohne Dächer«, d. h. mit flachen Dächern versehen, wie denn das ganze, reich mit Statuen geschmückte Gebäude in diesem Sinne »à l'Italienne« genannt wird, was später abgeändert wurde.[84])

Dagegen ist der Kapellenflügel wohl erst unter der grossen Kaiserin in jetziger Gestalt fertig geworden. Das Gotteshaus erhielt erst 1741 pfarrliche Rechte und die für seine Ausschmückung beschäftigten Künstler Troger, Gran, Franz Kohl arbeiteten daselbst erst um diese Zeit. Dass eine Kapelle aber schon unter Joseph I. bestand, beweist der Umstand, dass Rottmayr auf dessen Befehl schon eine heil. Magdalena für die Schlosskapelle in Schönbrunn malte; unter Karl VI. vertauschte man sie mit einer Vermählung Mariae und gab jenes Bild den Augustinern in der Stadt. (Wolfsgruber, Die Hofkirche zu Sct. Augustin, Wien, 1888, pag. 24.) Sct. Magdalena war schon Patronin der Kapelle im Jagdschlosse Kaisers Mathias. Küchelbecker constatiert 1730, dass die damalige Kapelle zwar fertig sei, aber in ihr »nichts Merckwürdiges zu observiren«, was deutlich zeigt, dass ihr gegenwärtiger Schmuck erst aus Theresianischer Epoche herrührt.[85]) Wenn die im Jahre 1700 von Wolfgang gefertigte Medaille daher das ganze Gebäude, dem zweiten Fischer'schen Entwurf genau entsprechend, also auch mit den Seitenflügeln, darstellt, so beweist dies zwar nicht deren Vollendung im gedachten Jahre, wohl aber, gleichwie der gestochene Entwurf selbst, deren Projectierung.

Auf Rink's Irrthum fusst auch Freddy,[86]) nach welchem Joseph zuerst nur einen kleinen Palast errichtet hätte, dessen Zeichnung von Fischer entworfen worden war. Durch des Kaisers Tod blieb das Werk unvollendet. Die späteren Umbauten Pacassi's

und Valmagini's (unter Maria Theresia) hätten Schwierigkeiten gehabt, das Alte mit dem Neuen zu verquicken; dennoch aber sei das Ganze schliesslich »elegante e grazioso« geworden. Nicht minder falsch berichtet ist der schon genannte Nicolai, der an einer späteren Stelle meint, der Baumeister habe »nicht freye Hand« gehabt, von Anfang an fehlte »ein richtiger und bestimmter Plan« — (Fischer hat ihrer zwei geliefert!), — es sei aber nicht der Künstler zu tadeln, »sondern die Höflinge, von denen er abhing.« Sonst übrigens besitze das Gebäude »alle Theile eines schönen und grossen modernen fürstlichen Palastes«.

In ein neues Labyrinth führt uns Böckh.[87]) Nach seiner Darstellung entstanden unter Fischer das jetzige, damals aber um ein Stockwerk niedrigere Hauptgebäude, der Vorhof mit seinen Flügeln und einige Nebenhöfe; wo jetzt auf der Höhe die Gloriette steht, sollte ein zweites Schloss erbaut werden.[88]) Wie Böckh hier Richtiges und Falsches vermengt, wird sich aus unserer Erörterung ergeben. Schmidl schreibt dies getreu nach, schmückt die Sache aber nach aller Abschreiber Brauch noch etwas aus und weiss daher, dass das obere Gebäude beiweitem grösser und schöner hätte werden sollen.[89]) Keiner dieser Autoren hat sich die Mühe genommen, Fischer's eigenes Werk, in welchem beide Projecte für Schönbrunn im Stiche dargestellt sind, zu besichtigen und mit den späteren Veränderungen bis zum actuellen Zustand zu vergleichen. So sind sie denn voll Unsinn, ja sie kennen sich in ihren Angaben schliesslich so sehr nicht mehr aus, dass sie sich selber widersprechen, wie z. B. derselbe Schmidl, welcher pag. 26 Fischer den Plan zu dem grossen Werke entwerfen lässt, pag. 32 von einem blossen »Umbau« redet, wobei er an das alte Schlösschen Kaisers Mathias denkt. Dann tappt er Milizia nach, dessen Kritik Schönbrunns wir kennen lernen werden, und faselt von den »Fehlern der Bernini'schen Schule, welcher Fischer angehörte«, um endlich mit der Reminiscenz an Nicolai zu schliessen, es müsse dem Gebäude zugute gehalten werden, dass daran mehrere Baumeister nach verschiedenen Plänen arbeiteten. Auf solche Weise flickte man vordem österreichische Kunstgeschichte zusammen!

Die früheste Nachricht, welche ich auf den Bau bezüglich finde, datiert schon aus dem Jahre 1695. Es ist die Beitragsleistung der Landschaft Steiermark von 10.100 fl. Bauhilfe.[90]) Die Fonds flossen zwar aus der geheimen Kammercassa, — (daher finden sich keine Rechnungen) — aber es kamen von den Kronländern mannigfache Geschenke herbei. Hieraus lässt sich abnehmen, dass damals das Werk schon ziemlich im Gange war, die erste Idee und des Architekten früheste Beschäftigung mit dem Entwurfe muss also in noch frühere Jahre fallen. Seine Kupferstichtafeln sind nicht datiert, ihre früheste Erwähnung geschieht erst 1701 (wo, wie erwähnt, Fischer einen Abdruck dem Salzburger Domcapitel praesentiert), wir sind also ohne Anhalt. Im allgemeinen kann man aber wohl annehmen, dass der Plan mit Joseph's Erwählung zum römischen König zusammenfiel, seit welcher Zeit sein kaiserlicher Vater allseitig Anstalten traf, um ihm einen glänzenden Hofhalt zu schaffen, somit auch die Zeit, da Fischer in directe Berührung mit dem Prinzen gekommen war.

Die Geschichte des Schlossbaues zerfällt aber in folgende Abschnitte:

I. Erstes, niemals in Angriff genommenes Project Fischer's, vor 1695.

II. Zweites, gänzlich abweichendes Project Fischer's, nach welchem von 1695 bis zum Tode Joseph's I. gebaut wurde.

III. Die Veränderungen und Vollendungen unter Maria Theresia und Joseph II. von 1740 an.

IV. Die Veränderungen unter Franz II. von 1817 an, — ein fortwährendes Absteigen also vom Erhabensten und Grossartigsten bis zum Geistlosen und Spiessbürgerlichen eines Johann Amman in dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Wenn man Fischer's erstes Project kennt, an dessen fabelhafte Kühnheit und Pracht sich selbst die überschäumende Thatenlust des Zeitalters Joseph's I. nicht heranwagte; wenn man sieht, wie der geniale Künstler, ohne Zweifel mit schwerem Herzen, in dem zweiten Entwurf sich schon zu einer unvergleichlich ärmlicheren Reduction bequemen musste, in der von seinen originellen Grundgedanken nichts mehr geblieben war; wenn die Umgestaltungen der Rococcomeister unter Maria Theresia mit ihren

gefälligen, aber von Fischer's Grösse weitentfernten Erfindungen dann selbst diesem vereinfachten Entwurfe keinen Vortheil brachten, und endlich der talentlose Amman nach dem Recepte Milizia's Fischer's Architektur corrigierte, dann muss derjenige, dem die Geschichte dieses Baues bekannt ist, über die albernen Kritiken ergrimmen, welche Schönbrunn in der Literatur und auch heute noch seitens vieler seiner Besucher fand und findet. Von Milizia an weiss jeder den Namen Fischer damit in Verbindung zu bringen und all' das Unschöne, was beinahe ein Saeculum nach seinem Abstehen vom Baue daran verübt, wird ihm in die Schuhe geschoben. Von seinem grossartigen Urplane ist nirgends die Rede, selbst bei Leitner mit keiner Silbe. Ähnlich wie bei Klesheim also blieb sein ursprüngliches Verdienst vergessen, aber die Sünden der ganzen Folgezeit muss er mit seinem Namen decken.

Das ursprüngliche Project ist in dem »Entwurf einer historischen Architektur« auf der zweiten Tafel des IV. Buches gestochen mit der Bezeichnung: J. B. F. d'. E. inv. et del. — J. A. Delsenbach fecit. Das Adelspraedicat des Architekten und die Betheiligung des Nürnberger Kupferstechers zeigt nun wohl, dass die Tafel erst um 1703—1705 frühestens entstanden ist, selbstverständlich aber lagen viel ältere Zeichnungen vor, deren Datum unbekannt ist. Die Unterschrift des Blattes lautet: »Premier projet que l'auteur a formé pour placer la Venerie Imperiale sur la hauteur de Schönbrun, à fin de profiter d'un côté des terrasses & de cascades aussi bien que de ménager pour l'avenue de l'autre côté vers Hetzendorf le Parc, qui a fait ci-devant les delices de la Cour, découvrant à perte de vûe la Ville de Vienne avec les frontiéres de la Hongrie.«

Ich glaube nicht, dass ich etwa allzufein höre, wenn es mich bedünkt, als klinge aus dieser Erörterung der Tafel, welche der Künstler viele Jahre später publicierte, eine Art Revindication seines verworfenen Projectes heraus. Die Unterschrift ist sehr merkwürdig, niemals wieder hat er im »Entwurf« einer Tafel eine so lange Beischrift gegeben. Der Ton scheint zu motivieren, zu vertheidigen, weshalb der auteur die Höhe gewählt habe, — eben weil man ihm später die Tiefe am Fuss des Berges zum Bauplatz angewiesen hatte! Der sog.

Schönbrunnerberg, auf dessen Höhe Fischer's Feenpalast hätte kommen sollen, wo unter Maria Theresia dann, offenbar im Wiederaufnehmen des ursprünglichen richtigen Gedankens, Ferdinand von Hohenberg seine allerdings graziöse Gloriette errichtet hat, ist eigentlich nur ein mässiger Hügel, der sich nicht hoch erhebt und von West nach Ost vom benachbarten Küniglberg bei Lainz bis zu dem Grünberg bei Meidling zieht, mit dem der schmale Höhenstreif sich dann an den Wienerberg anschliesst. Die südliche Abdachung des Schönbrunnerberges gegen Altmannsdorf und Hetzendorf hin fällt sehr sanft ab, etwas steiler die gegen das jetzige Schloss gekehrte Nordseite, welche Fischer in grossartigen Terrassierungen bis zum Wienufer hinabstufen wollte. Auf jener Südabdachung liegen noch heute Theile des Parkes, welche Jagdgehege bilden, für die künstlerische Verwendung aber unbenützt geblieben sind, so dass der Park mit dem Höhengrat als Kunstgarten ganz unmotiviert aufhört. Diese südlichen, schon seit den Tagen der Kaiserin Eleonora erworbenen Partien wollte Fischer eigentlich erst zum Garten umgestalten, denn, sein Blatt bezeugt es, auf der Nordseite herrschte Architektur vor; der ganze gewaltige Raum vom Flussufer bis zur Höhe wäre nur Vorstufe, Vorlage, Fussschemel, für den thronenden Bau auf dem Gipfel geworden und hinter demselben erst wäre der Park gegen Hetzendorf gelegen gewesen, wobei demselben erstens eine mehr ebene Lage, andererseits die Direction nach Süden günstig gewesen sein würde. Darum spricht er von den Terrassen und Cascaden auf der einen, von dem Garten auf der anderen Seite. Das alles sind Gründe, welche wir nur billigen können und bei deren Grossartigkeit die Phantasie des Meisters unsere Bewunderung erregt.

Mit feinem Sinne ordnete er gegen die Stadt hin die mit Colonnaden, Höfen, Terrassen, Prachtfontainen u. dgl. prangende architektonische Hälfte der Anlage an, gegen das Land aber die Parkpartie. Dem eingangs dieses Abschnittes erörterten Principe der barocken Gartenanlage so ganz entsprechend, hätte der Park sich hier in die weite Fläche hinaus verloren, welche sich bis zu den fernen Bergsäumen des Ostens und Südostens hin erstreckt. Aber Fischer hatte noch ein anderes für sein

Schloss auf der Höhe im Auge: die Gelegenheit einer grossen Fernsicht, welche das ausgeführte Gebäude entbehrt. Denn dieses steht im Thale des Wienflusses, zwischen dem Schönbrunnerberge einerseits und den Höhen von Breitensee bis gegen die Schmelz andererseits. Aus dieser Ursache musste eben auch nach Ausführung des zweiten Projectes ein Aussichtsgebäude auf den Hügel kommen. Fischer deutet auch die Aussicht von seinem Hochschlosse aus an: nach der Stadt und bis an die Grenze von Ungarn. — Eines fällt ihm aber dabei nicht im Traume ein, was heutzutage jedes Fernglas auf der Gloriette zuerst in Bewegung setzt; dass von da oben die ganze Gebirgskette vom Kahlenberge bis zum Anninger in einem herrlichen Panorama vor die Blicke tritt, wird nicht der Erwähnung wert gehalten. Das entspricht eben vollends der Anschauung jener Epoche, während schon in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts andere Geschmacksrichtungen herrschend werden sollten. Metastasio singt 1776 in seiner Ode: »La deliziosa imperial Residenza di Schönbrunn« über die Fernsicht der Gloriette bereits von den Bergen:

»Là marmorea (sic) emula loggia
In altezza ai gioghi alpini,
Donde agli ungari confini
Giunge il guardo ammirator.«

Bei dem gänzlichen Mangel an Nachrichten wäre es müssig, sich über den Grund, warum dies herrliche Project nicht ausgeführt wurde, den Kopf zu zerbrechen. Schmidl sagt ganz unrichtig, Joseph habe das Schloss auf der Stelle der jetzigen Gloriette erbauen wollen, »sein früher Tod hinderte die Ausführung« (pag. 49), denn schon das II. Project kam ja 1696 zustande. Eine dunkle, unbestimmte Erinnerung daran, dass von allerhöchster Seite eine Abänderung geschehen sei, hat sich wohl erhalten und findet in den oben mitgetheilten Überlieferungen der Literatur eine Spur, wo von einem »Einraten Leopolds« u. dgl. die Rede ist. Aber die richtigen Umstände der Sachlage waren vergessen und die späteren Autoren, welchen schon das Schönbrunn ihrer Zeit höchst grossartig schien, geriethen auf den verkehrten Grund und nahmen, wie wir sahen, an, dass Fischer zu klein gedacht habe. Wollte man

trotzdem nach Gründen der Aufgebung des ersten Planes forschen, so dürfte wohl nicht mit Recht angenommen werden, dass es sowohl Leopold als Joseph an Sinn für dessen Erhabenheit und Grossartigkeit gefehlt hätte — beide haben das Gegentheil in so vielem, was sie planten und schufen, bewiesen — wohl aber mochten die ungeheueren Kosten von der Vollendung des Riesenwerkes abschrecken. Eine andere Erklärung, dass die Situierung des Palastes auf dem Hügel für den Besuch der Wallfahrtskirche Maria auf der Eiche in Hietzing zu unbequem gewesen wäre, dass schon die Witwe Ferdinands III. deswegen in Schönbrunn gewohnt habe, und Maria Theresia dann aus demselben Grunde die Reconstruction des vernachlässigten Schlosses anbefohlen habe, scheint uns zu ungeschickt, um ernsthaft in Erwägung gezogen zu werden. Was Rink in der citierten Stelle sagt: Einige bedauern, dass das Gebäude nicht auf die Höhe zu stehen kommen solle, »welches aber wohl des Architekt Meinung selber mag gewesen seyn,« ist in Anbetracht der unpraecisen Diction und Stilisierung der damaligen Autoren nicht klar zu verstehen. Mag, nach Rink's Glauben, Fischer's Meinung gewesen sein, dass es nicht hinauf kommen solle, so widerspricht ihm des Künstlers erster Entwurf, oder fasst Rink die Sache so auf, dass der Architekt ursprünglich die Höhe als Bauplatz im Auge gehabt habe? Wie sehr die Idee Wurzel gefasst hatte, ergibt sich aus einer Äusserung Küchelbecker's[91]), welcher 1730, also in einer Zeit, als Schönbrunn vergessen war und keine Arbeiten dort ausgeführt wurden, bemerkt, man werde den »Pavillon« auf dem Berge kaum wirklich mehr errichten.

Man sieht hieraus, dass der Gedanke an ein Aussichtsgebäude dort oben auch dann nicht aufgegeben wurde, als der Standort des Schlosses bereits in die Tiefe verlegt worden war und in der That zeigt sich auch auf dem zweiten Fischerschen Projecte ein Bau in kleinerem Massstabe an der Stelle, vor dem eine Fontaine angebracht ist. Nach diesen Auseinandersetzungen ergibt sich nun auch das Missverstandene in obiger Angabe von Böckh's Merkwürdigkeiten, wo es heisst, auf der Anhöhe hätte ein zweites Schloss Platz finden sollen. An zwei Schlösser, unten und oben, ward nie gedacht; ein solches

wäre nach Project I. nur oben gestanden und nach dem zweiten von 1696 kam es unten an die heutige Stelle.

Soweit der Stich im »Entwurf« lehrt, hätte also das Gesammtareale der Schloss- und Parkanlage sich nach dem ersten Projecte vorherrschend in der Richtung vom Wienufer gegen die jetzige Trace der Südbahn zwischen den Stationsplätzen Meidling und Hetzendorf erstreckt, wogegen die jetzt zum Parke gehörigen westlichen Theile gegen Hietzing, also die gegenwärtige Menagerie, der botanische Garten, dabei nicht oder nur ein Stück lang in Anspruch genommen worden wären. Kurz, mit einem Worte: es wäre in allen Punkten ein völlig verschiedenes Schönbrunn geworden, das schon mit dem zweiten Entwurfe desselben Künstlers nichts gemein gehabt hätte, was noch ganz besonders aus der detaillierten Beschreibung der Anlage erhellen dürfte. Wir theilen mit jedem Kunstfreunde gewiss die Freude und die Bewunderung, welche auch der gegenwärtige Bau und sein schöner Park erregt, aber es wird niemand widerstreiten, dass Österreich an dem vollendeten ersten Gedanken des unsterblichen Meisters ein Eden von Schönheit und Kunstherrlichkeit besessen hätte, das seinesgleichen wohl an keinem Orte fände, und Versailles, womit die Zeitgenossen schon den zweiten Entwurf verglichen, weit in den Schatten gestellt haben würde.

Wer die Erfindungsgabe und Schaffenskraft der Barockkünstler nur aus ihren ausgeführten Werken kennen lernen und bemessen wollte, würde nicht den vollen Begriff von ihrer Bedeutung gewinnen. Diese Kunstperiode erfreute sich einer so überreichen Schöpferkraft, einer so grossen Fülle von Phantasie, dass ihnen die realisierten Projecte, bei denen so oft Geldnoth und andere Schwierigkeiten den Flug ihrer Ideen lähmten, nicht ausreichten, um zu zeigen, was sie vermöchten, wenn freie Bahn gegönnt wäre. Aus solchem innersten Impuls nahmen denn eine Reihe von graphischen Publicationen ihren Ursprung, in denen sich die Meister in den Entwürfen von unerhörten Riesenplänen, Riesenschlössern, ergiengen, deren Activierung auch einem Nabob kaum erschwinglich gewesen wäre, in deren ungemessener Herrlichkeit aber die gewaltige Zeugungskraft ihrer künstlerischen Gedanken endlich ihr Genügen fand. Als

einen Typus dieser Privatvergnügen unerschöpflicher Erfindungskraft, um die unsere heutigen, aus allem fremden Hab und Gut zusammenstehlenden Architekten ihre damaligen Collegen so schwer beneiden, nenne ich nur die üppigen Projecte eines Paul Decker in Augsburg.[92])

Wenn man nun aber von derlei Luftschlössern, welche mit der stillen Resignation geschaffen wurden, dass sie ewig auf dem Papiere bleiben würden und nur zu einem Ausfluss der überschäumenden Gestaltungsfülle ihrer Meister zu dienen hätten, einen Begriff von den architektonischen Idealen jener grossartigen Zeit gewonnen hat, dann — und darum haben wir darauf aufmerksam gemacht — wende man erst den Blick dem ersten Fischer'schen Projecte für Schönbrunn zu, um zu würdigen, was dasselbe bedeute. Denn dieses Fabelwerk ersann der Künstler nicht für den Zeichnentisch und für die Mappe, sondern für die Wirklichkeit, die sich leider freilich nur sein grosser Geist so gross vorstellen konnte.

Betrachten wir, auf welche Weise sich Fischer sein Schönbrunn ursprünglich gedacht hatte. Am Ufer der Wien war der Hauptzugang wie heute; ebenfalls wie heute und wie im II. Entwurfe zogen sich von da das Ufer entlang nach Meidling und Hietzing hin niedere Bauten, dem zweiten Projecte analog offenbar Dienerwohnungen, Remisen u. dgl. Ihre Form mit Parterre- und niedrigem Obergeschoss unterscheidet sich von den sonst ähnlichen späteren Vorgebäuden daselbst durch das ganz platte welsche Dach, wogegen heute zum grössten Theile, wohl aus klimatischen Rücksichten, Giebeldächer angebracht sind, deren Wirkung freilich viel weniger schön ist. Den Eingang bilden zwei auf hohen Sockeln aufragende, weit voneinander abstehende Trajanische Säulen mit Reliefbildwerk, auf ihren Capitälen je einen, auf einer Kugel sitzenden Adler tragend. Die Postamente haben rechts und links halbrunde Vorlagen, welche Gruppen tragen; man erkennt Hercules mit der Hydra, mit dem Hesperidischen Drachen, als Keulenträger und mit einer Schnur oder Faden in Händen (Wolle spinnend?). Von den späteren Prachteisengittern an diesem Eingange ist nichts zu sehen. Die Dienstgebäude an den Seiten haben lange, schmale Höfe, wie die Ansicht aus der Vogelperspective zeigt.

Eingetreten durch dieses Säulenportal stehen wir in einem ungeheuren Hofe, dessen Tiefe diejenige des jetzigen Schlossvorplatzes bedeutend übertroffen hätte und der auch nach den Seiten sich viel weiter hin erstreckt haben würde. Mit dem heutigen hat er nur die Anbringung zweier runden Springbrunnen, die aber von grösserem Durchmesser waren, gemein. Bei beiden bilden Felsen die Basis der Figuren. An dem westlichen erscheint Apollo als Pythontödter von einer Siegesgöttin gekrönt, an dem östlichen Hercules mit dem Cerberus und drei scepertragende Frauen (Hesperiden?) mit einem Drachen. Der ungeheure Platz hat gegen die Höhe seine Grenze an der dort sich erhebenden ersten Terrasse; wie er nach den Seiten abgeschlossen gewesen wäre, macht der Stich nicht mehr ersichtlich, dafür zeigt er deutlich, zu welchem Zwecke der Raum gedient haben würde. In der Mitte sind in weiten Abständen Schranken gezogen, zwischen welchen berittene Cavaliere nach Figuren von federgeschmückten Wilden mit den Lanzen stechen. Der Kampfplatz füllt den Raum zwischen den zwei Fontainen aus, an den Seiten harren die noch nicht an die Reihe gekommenen Reiter, beim Eingange drängen sich Zuschauer zu Fuss, bei den Springbrunnen halten Equipagen, gegenüber dem Eingang aber, in der Achse, erhebt sich auf Stufen ein rundes Prachtzelt, welches die Majestät mit ihrer Umgebung einnimmt. Derlei Ringel- und Quintanrennen, damals immer Turniere genannt, fanden, wie wir hören werden, noch unter Joseph wirklich in Schönbrunn statt.

Hinter dem riesigen Platze beginnt nun der gewaltige Terrassenaufbau, der bis zum Schlosse auf der Höhe emporsteigt, mit seiner ersten Stufe, deren im ganzen fünf von ungleicher Höhe und auch ungleichartiger Grundrissanlage da sind, was die malerische Wirkung sehr befördert haben würde. Der Anlage des Thorbaues am Flussufer entsprechend, besteht jedoch jede der Terrassen gleichförmig aus einer Mittelpartie und seitlichen Flügeln, nur dass erstere bald eingezogen ist, bald vorspringt; die Seitentheile aber verlaufen immer parallel miteinander und mit der Flucht der Eingangsgebäude.

Die erste Terrasse besteht bloss aus einer glatten, stockwerkhohen Mauer; sie springt hinter dem Zelte bogenförmig

nach rückwärts ein und hat hier ein grosses Bassin zum Mittelpunkt, dessen im Niveau des Hofes befindlicher Wasserspiegel nach dem Zelte zu von bogenförmig gebrochenen Contouren eingerahmt ist. Rückwärts steigen in dem Becken bis zum Rande der nächsten Terrassenerhöhung künstliche Felspartien von bedeutender Breite empor, über welche die Flut in sieben nebeneinander geordneten Wasserfällen herabstürzt, ausserdem sind oben und im Bassin vierzehn Springstrahlen angebracht. Neben der Cascade ist auf der ganzen übrigen Terrasse eine Baumallee gepflanzt, der Zugang zu derselben vom Hofe aus ist jedoch nicht ersichtlich. Dagegen führen seitlich Rampen zur zweiten Terrasse empor.

Auch sie wird nur durch eine Wand gebildet, die aber von der darunter befindlichen Baumreihe verkleidet ist. Am Rande beider Stufen stehen zahlreiche Zuschauer des Turnieres, der Künstler dachte sich also diese Stufen als eine Art Theater für derlei Schauspiele. Die Oberfläche der zweiten Terrasse ist bedeutend grösser als jene der vorigen und bildet gewissermassen eine breite Querstrasse, hinter welcher die dritte emporsteigt.

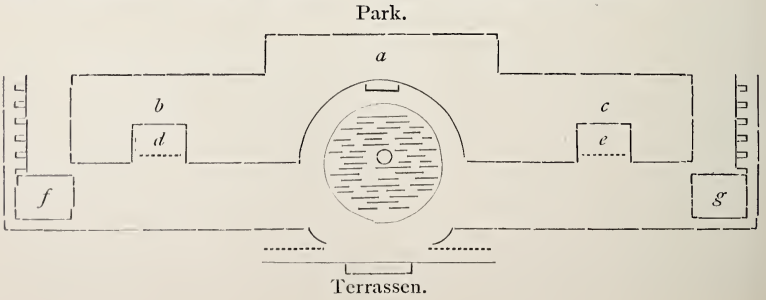
Die Mittelpartie springt mit drei Seiten des Oblongums nach rückwärts ein, von welchen die dem Eingang parallele von mächtiger Länge ist, länger noch als der Raum des darunterliegenden Bassins. An den beiden Ecken vorne steigen Rampen zu den Seitenflügeln dieser Terrasse auf. Die Wand derselben ist aber in der gesammten, ungeheuren Dimension nicht glatt, sondern als Arcadenreihe gestaltet, indem im ganzen mit Ausschluss der beiden Rampen 57 hohe Rundbogenstellungen zwischen sehr breiten Pfeilern angeordnet sind, ihre Geländerbrüstung schmücken zahlreiche Figuren.

Die vierte Terrasse ist niedriger, schmäler und nur als Vorstufe zwischen der dritten und fünften eingeschoben. Ihre Breite übertrifft nur etwas weniges jene der Mittelpartie der vorigen, weil sich dann rechts und links mächtig breite Rampen anschliessen, welche über sie hinweg, und zwar in der Richtung der Hauptachse, gleich von drei zu fünf führen. Ausserhalb der Rampen setzt sich allerdings beiderseits die vierte Terrasse noch fort. Sie ist an den Wänden mit Grün maskiert, wahrscheinlich

Spalieren. Vor ihr, also auf der Plattform von drei stehen seitlich vier grosse Fontainen, an dem Fusse der beiden Rampen liegen Tiger, Löwen etc. von Stein, in der Mitte aber springt die vierte Terrasse im Oblongum vor, weil sie hier zum Stereobath für den Vorsprung der letzten, fünften dienen muss. Auf der Plattform von vier aber sind noch sechs grosse, langgestreckte Gartenbeete mit geometrischen Blumendessins sichtbar.

Die oberste Terrasse ist zugleich die Basis, auf der das Schlossgebäude thront, von gleicher Breite wie die erste. Ihre Construction correspondiert mit der dritten, indem sich hier der Arcadenbau wiederholt. Zwischen den geraden Flügeln baucht sich das Mittel in einem Halbkreis aus, so dass, weil das Schlossgebäude an dieser Stelle im entgegengesetzten Sinne in einen ebenso grossen Halbkreis zurückspringt, ein kolossaler kreisförmiger Schlosshof entsteht. An dem vordersten Punkte desselben hat die Terrasse abermals vor dem halbrunden noch einen oblongen Vorsprung, von dem beiderseits Rampen zur vierten hinabführen. Da letztgenannter Vorsprung, welcher auf dem erwähnten Stereobath ruht, ebenfalls mit Arcaden (fünf) versehen ist, so sieht er sich fast wie ein Porticus an. Die fünfte Terrasse zählt im ganzen 73 Bogenstellungen mit Statuenschmuck.

Auf ihrer Höhe sehen wir zunächst die beiden Ecken von je einem Pavillon ausgefüllt, die nach rückwärts an weitere, das Schloss beiderseits einschliessende Arcadenreihen stossen. Die Pavillons haben auf vier Seiten Portale mit Frontispices und in der Mitte eine Kuppel. Das Schloss selbst tritt etwas zurück und lässt so vor seinen Façaden auf der Terrasse eine breite Strasse. Die Disposition der Theile ist folgende:



Das riesige Gebäude, dessen Breite, wie gesagt, derjenigen der ersten Terrasse entspricht, ist nach seiner Façadenentwicklung anders nach der Parkseite, anders nach jener der Terrassen, componiert. Auf letzterer schliessen sich an den runden Hof zwei Flügel *b*, *c*, deren bedeutende Länge aber durch die viereckigen, hofartigen Einsprünge *d*, *e* unterbrochen ist. Jeden dieser Einsprünge begrenzt eine dem Parterregeschoss gleich hohe Mauerwand mit (wahrscheinlich blinden) Fenstern und statuenbekrönter Attica. Nach dieser Seite also zerfällt die Fronte eigentlich in vier Gebäudekörper neben dem Hofe; gegen den Garten springt dagegen die Mittelpartie *a* kräftig vor und hat zu ihren Seiten die ununterbrochenen Flügel.

Der Aufriss zeigt nur ein hohes Noble-Parterre auf mächtiger Sockelbasis, darüber ein niedrigeres zweites mit kleineren, quadratischen Fenstern. Den Abschluss bildet eine Balustrade mit Figuren, das Dach ist wieder flach. Die Wanddecoration besteht aus Pilastern in den Fensterzwischenräumen, die von der Sockelhöhe bis zum Kranzgesimse reichen; ihre Capitäle lassen sich in der kleinen Zeichnung nicht mehr erkennen. Während nun alle Partien des Baues auf die geschilderte Weise decoriert sind, hat die eigentliche Mitte hinter dem grossen, kreisrunden Bassin im Hofe eine auszeichnende Gestalt. Hier tritt eine fünfbogige Eingangshalle hervor, mit einem Tympanon über den drei mittleren Bogen, in dessen Dreieck ein grosses Relief angedeutet ist. Ganz oben krönt das Ganze, als höchstes Object der Anlage, eine kolossale Quadriga mit einer sie lenkenden Figur. Den übrigen Theil dieses Mittelbaues ziert eine mächtige Attica mit Statuen. Der Teich in der Mitte des Hofes ward von Fischer so gross gedacht, dass er eine Anzahl Gondeln auf dessen Fläche zeichnete. Von dem jenseits des Schlosses liegenden Park, den dieses auf der Ansicht natürlich grösstentheils verdeckt, sind nur Andeutungen gemacht, auf welche nicht weiter einzugehen ist. Man sieht grosse Beete, Rondeaux, Wege etc.

Unser Blatt wurde, wie derlei Ansichten in der Regel, in einer falschen Perspective gezeichnet, um eine detailliertere und klarere Draufsicht und Darstellung des Grundrisses zu ermöglichen. Wir müssen uns also die herrlichen Wirkungen dieser

Abstufungen, von unten gesehen, in der Phantasie vorstellen, wonach der Gesammtanblick ein überwältigender gewesen sein müsste. In solcher Grossartigkeit aber träumte der grosse Meister ein Gebäude, welches doch nur eine »Venerie« sein sollte; wie ein Palatium römischer Caesaren thürmte er es auf Riesenstufen auf, — wie musste sich in dieses Mannes Phantasie derjenige Bau gestalten, in dem die kaiserliche Majestät ihre Hoheit als Kaiser Deutschlands repraesentiert wissen wollte!

Sicher ist anzunehmen, dass bei Ausführung dieses Projectes die Anhöhe nicht die natürliche Gestalt und Elevation hätte behalten können, welche auch die gegenwärtige ist. Denn die unterste Terrasse wäre weit von der Stelle ihres Fusses zu stehen gekommen. Die unteren Terrassen hätten somit künstlich gebaut werden müssen, wodurch der ganze Berg seine Steile, welche die Barockanlage nicht brauchen kann, verloren haben würde.

Das Blatt im »Entwurf« lässt das Schloss selbst bereits in solcher perspectivischer Ferne erblicken, dass es in der Darstellung ziemlich klein und in den Details ganz unbestimmt erscheint. Eine genauere Zeichnung existiert aber nicht, — hat vielleicht auch nie existiert. Fischer dürfte kaum über diese Generalansicht hinausgekommen sein und das Gebäude selbst würde im Verfolge wohl erst gründlich ausgebildet worden sein. So müssen wir uns darauf beschränken, seine schöne Grundrisseintheilung zur Kenntnis zu nehmen; auch von der Innendecoration ist natürlich keine Spur eines Projectes vorhanden. Im allgemeinen kann man nur constatieren, dass dem Meister dabei vorzugsweise palladieske Typen vorgeschwebt seien.

Das herrliche Gebilde ward entworfen, um, wie das Zauberschloss einer Fata morgana, bis auf den mittelmässigen Delsenbach'schen Stich, in nichts zu zerfallen. Fischer machte sich an eine zweite Lösung der Aufgabe, an jenes Project, welches, wennauch in vielfach verstümmelter Gestalt, im Laufe des nächsten Jahrhunderts ausgeführt werden sollte. Es hat in der Grundidee mit dem grossartigen ersten nichts mehr gemein.

Die Hauptveränderungen in der ihm gewordenen Aufgabe waren: Das Schloss sollte nun an's Flussufer gerückt werden; auf den Berg, welcher keine Terrassierung erhielt, kam nur ein

kleineres Aussichtsgebäude zu stehen und der Park wurde auf die Nordseite des Hügels verlegt, während die südlichen Waldgehege bleiben sollten. Der Rahmen war also in allem ein engerer geworden. Welchen Kummer dem Künstler die Beschneidung seiner Schwingen bereitet haben mag, wissen wir nicht; aber wir sehen, dass er sich mit erneuter Kraft an ein zweites Project machte, um in demselben wieder das Möglichste zu leisten. Vergleichen wir es mit dem heutigen Bau, an dem dann so vielfach herumgepfuscht wurde, so müssen wir nur bedauern, dass nicht wenigstens sein zweiter Plan treu beobachtet wurde. Das Project ist im »Entwurf« auf der schöngestochenen dritten Tafel des IV. Buches gegeben, einer Arbeit des Augsburgers Johann Ulrich Kraus, auf die wir bei Besprechung jener Publication noch zurückkommen. Das folgende Blatt liefert die Grundrisse. Ich beschreibe es wie den ersten Entwurf.

Die Vorgebäude am Wienufer ähneln in der Hauptsache jenen des ersten, haben auch die flachen Dächer, sind aber aussen rusticiert und ordnen die Parterrefenster über kleine Kellerfenster an. Der Grundriss weicht dagegen viel bedeutender ab. Ihrer Bestimmung nach bezeichnet sie der Plan als »Offices, et Quartiers des Officiers, Remises de Carosses«. Der Eingang zeigt sich viel weniger prunkvoll. Er hat schon die heutigen Obelisken auf mit Nischen versehenen Sockeln. Doch sind ihre Spitzen leer, welche jetzt wieder die Adler von vergoldeter Bronze, nach dem ersten Projecte, tragen. Dagegen mangeln jetzt auf den Postamenten Statuen, von welchen vier Königsgestalten mit Kronen erblickt wurden. Die Prachtgitter fehlen.[93]) Nun folgt der grosse, in der Hauptgestalt viereckige Schlosshof mit den zwei, in Project I. und gegenwärtig vorhandenen Springbrunnen, welche hier indess jeden plastischen Schmuck entbehren. An den Seiten umrahmen den Platz einstöckige, lange Bauten, jedoch von grösserer Zier als die heutigen, »Ecurie pour 100 chevaux« auf jeder Seite, mit 10 ovalen Fenstern zwischen Flachpilastern, einem Portalrisalit und Pferdefiguren auf dem Dache. Hinter ihnen folgen einfachere Nutzgebäude. Wo diese Baulichkeiten an die Ecken des Schlosses stossen, fehlen die grossen Durchfahrtsbogen, welche wir heute an der Stelle sehen.

Das Schlossgebäude hat schon den gegenwärtigen Grundriss, was das Äussere betrifft, mit den coulissenartig zurücktretenden Flügeln, den beiden Innenhöfen und dem breiten Haupttracte. Die Bedachung ist aber wieder flach. Auf ein von Quadern gefügtes Parterre mit Fenstern, Thüren und den beiden Säulenportalen an den Flügeln, welche wir noch gewahren, folgten zwischen Pilasterpaaren von jonischer Ordnung ein Noblegeschoss und ein niedrigeres oberes, die Capitäle in gleicher Linie mit den oberen Fensterstürzen, dann das starke Gesimse und die Statuenbalustrade. Welche Veränderungen hier von Pacassi und Amman vorgenommen wurden, werde ich berühren. Am mittleren Risalit wurden, wie heute, die Flachpilaster zu Halbsäulen. Hier ist die Stelle, wo sich Fischer's Entwurf sehr stark von dem, was spätere Zeiten ausführten, unterscheidet, und zwar in zwei Dingen: in der Aussentreppe und im Aufbau über diesem Theile. Er projectierte hier noch keinen Durchgang aus dem Hofe in den Park, sondern legte eine mächtige, monumentale Treppe vor, die zum ersten Stockwerke hinaufführt. In der Theresianischen Epoche öffnete man das Erdgeschoss zum Durchgange und ordnete auf der Hof- wie auf der Gartenseite je zwei seitliche Stiegenarme an, die, auf luftigen Stelzen stehend, trotz ihrer herrlichen Eisengitter nicht besonders gut aussehen. Fischer's breite, im Kreis construierte Treppe stieg in vier Absätzen empor; bis zum zweiten konnte man in der Mitte auf einer schiefen Ebene mittelst Wagen gelangen und traf daselbst auf einen Springbrunnen. Die andere, wesentliche Umgestaltung betrifft den Aufbau, der in irgendeiner Weise an der Stelle unbedingt erforderlich war, um die Mitte des langgestreckten Baues auszuzeichnen. Heute ist daselbst ein drittes Geschoss mit Innenräumen aufgesetzt; Fischer aber hatte eine zierliche, offene Loggia mit fünf Bogen zwischen Doppelsäulen projectiert, mit Gesims, Statuen-Balustrade und einer grossen plastischen Gruppe in dem mittleren Bogen, welcher höher emporsteigt und mit blasenden Victorien gekrönt ist.

Deutlich ist auf diesem Blatte der Garten angegeben, der sich, wie jetzt, zwischen Schloss und Hügel ausbreitet. Fischer dachte sich seine regelmässigen Wasenplätze, Fontainen und

Wege im Viereck, von einem breiten Wassercanal umrahmt, auf welchem er venezianische Gondeln schwimmen lässt. In den hinteren Ecken stehen runde Pavillons mit Flachkuppeln, aber auch rechts und links ausser dem Canal setzt sich die Gartenanlage über die Schlossbreite hinaus fort. Am Ende dieses Parterres folgt ein grosser leerer Platz am Fusse des Hügels und hier steht in der Achse des Schlosses wieder ein einstöckiger Bau, eine Bogenhalle, deren Mittelpartie im Halbkreise zurückspringt, in der Achse, wo sich ein Bassin befindet, ganz offen. Jede Hälfte hat fünfzehn Bogenstellungen, das Dach schmücken Statuen. Den nun folgenden Hügel bedeckt Wald, auf der Höhe steht abermals ein Bau. Er ist dreitheilig, gänzlich gleichfalls mit Arcaden geziert. Das Mittel stellt ein Octogon vor, von dem sich die Flügel im Halbkreise abzweigen. Die Unterschrift des Blattes lautet: »Prospect dess Neuen Gebäu und Gartens Schönbrunn, so Seine Kaiser. Mayst. Josephus I., als Römischer König, vor ein Jacht-haus bauen zu lassen angefangen 1696.« Somit ist die Tafel nach 1705 erst entstanden und es ergibt sich, dass dasjenige, was Fischer 1701 nach Salzburg verehrte, nicht dieses Kraus'sche Blatt, sondern dasjenige des ersten Entwurfes gewesen sein muss.

Wir kehren zum Schlosse zurück. Wo neben ihm jetzt die Bogendurchfahrten sind, hätten »Grandes Grilles de fer« kommen sollen. Die Freitreppe in den Garten hätte einfachere, oblonge Grundform gehabt, als jene im Hofe. Die Eintheilung des Inneren hatte endlich eine von der späteren total verschiedene Gestalt. Der westliche Flügel enthielt die Stiege für die Kaiserin; wo jetzt die Hauptstiege liegt, war, wie bemerkt, die »Salle à manger«. Der linke Flügel beherbergte die »Apartements pour les Princes étrangers«, die mit dem Speisesaal correspondierende Ecke die Kapelle. In der Hauptachse lag ein durch das ganze Gebäude reichender grosser Saal, dessen schmälere Stirnseiten nach Hof und Garten blickten, man trat von den Freitreppen in denselben ein; ein anderer grosser Saal befand sich an der Westseite, welche Vertheilung der beiden Haupträume sehr bestimmt an die Analogie im Schwarzenberg-Palais erinnert. An die lange Galerie, welche jetzt gegen den Park hin liegt, war also nicht gedacht, was man als einen

Vorzug des Theresianischen Umbaues gegen Fischer's Project auslegen könnte, denn sie gehört in der That zum Prachtvollsten, das man sehen kann, aber man muss wohl bedenken, dass sie erst mit der erhöhteren Bedeutung nothwendig wurde, welche Schönbrunn als Sommer-Residenz der Kaiserin erhielt, während das frühere Jagdhaus solche Festräume nicht nöthig hatte. Von der beabsichtigten Ausstattung des Inneren bei Fischer ist gar nichts überliefert.

Von Project I. existiert nur Fischer's Blatt im »Entwurf«. Von dem zweiten haben wir ausserdem von Kraus noch verschiedene Aufnahmen. In den noch zu erwähnenden »Prospecten«, welche Fischer später mit seinem Sohne herausgab, ist es in der I. Ausgabe in einem besonderen Blatte dargestellt, von Christian Engelbrecht und J. A. Pfeffel in Augsburg gestochen.[94]) In den schon angeführten Hesperides von Volkamer ferner findet sich ein grosser und schöner Stich in Querfolio, bez. Joh. Adam Delsenbach fecit, jedoch kleiner als das Kraus'sche Blatt, im architektonischen Theile ganz übereinstimmend, jedoch mit anderer Staffage. Unterschrift: »Das Kayserliche Lust-Schloss Schönbrunn« mit Buchstabenbezeichnung der einzelnen Räumlichkeiten. Schleuren's Prospecte, Berlin, Nr. 21. Einen anonymen, mittelmässigen Stich hat dann Rink in seiner Geschichte Leopold's; die mir bekannten übrigen, zahlreichen Darstellungen haben schon das Theresianische oder das noch spätere Schönbrunn zum Gegenstande, nur wäre noch die moderne Radierung nach dem II. Fischer'schen Projecte von F. Kozeluch in dem Werke des kais. Oberstkämmereramtes zu nennen, und ferner die Medaille Wolfgangs, von welcher gleich die Rede sein soll.

Dass es auch an Kritiken über einen so berühmt gewordenen Bau nicht fehlen kann, ist selbstverständlich. Von älteren wäre zunächst Milizia mit seinem gewöhnlichen Schulgeschwätz zu erwähnen, der natürlich viel auszusetzen hat. Im Dizionario[95]) ist er bald fertig, indem ihm »il palazzo di Scheembrunn (!) per Casa di Caccia dell' Imperatore: fabrica mal intesa« gilt. Das abfällige Urtheil wird in den Vite näher begründet.[96]) Milizia liefert eine Beschreibung nach dem Kraus'schen Blatte. Sein erster Tadel trifft die Vorbauten: »son di figura mistilinea per uso di rimesse.« Die Pferdefiguren auf den Ställen sind dem

Pedanten auch nicht recht — »in cima del quale sono delle statue di cavalli, come se i cavalli, che stanno giù entro, potessero star anche là su quegli acroterj.« Weiters missfällt ihm der grosse Hof. »Ma, di che figura è stesso cortile?« frägt er. »E d'una figura mistilinea,« lautet die Antwort, und zwar deshalb, weil durch die avant-corps des Schlossgebäudes seine Form, anstatt ein Quadrat oder Oblongum zu sein, mit allerlei »frastaglj« verunreinigt werde! Es ist bezeichnend, dass dem langweiligen Patron ein rechteckiger Exercierplatz über der feinen, malerischen Wirkung steht, den gerade jene »frastaglj« verursachen. Milizia's Lieblingsurtheil — »mistilinea« — wird weiters noch der Freitreppe zutheil, der Hof werde durch sie in enge und unregelmässige (?) Partien zerschnitten. Schliesslich wird über die ganze »invenzione« noch entschieden, sie sei »non felice e manca di semplicità«, d. h. des allmählig sich einbürgernden Kasernenstils aus der schönen Zeit des Verfassers.

Eine Decoration, welche über den laufenden Hund und den Zahnschnitt hinausgeht, muss dem Herrn natürlich »mal intesa« vorkommen. Die Eintheilung des Inneren scheint ihm aber ebenfalls tadelnswert, weil es nicht jene Menge von Räumen enthält, welche das Äussere zu verkündigen scheint. Es dürfte ziemlich schwer fallen, etwas Alberneres zu behaupten, denn Fischer's Façade verspricht augenscheinlich nur grosse Räume, die im Nobelgeschoss auch demgemäss angeordnet sind.

Die Idee unseres Meisters, wie sie im zweiten Projecte vorliegt, scheint auch an anderen Orten Beifall gefunden zu haben. Es kommen Anlagen und Entwürfe verwandter Art vor, zu denen jenes das Vorbild gegeben hat. Ein Beispiel liefert dasjenige französische Werk, welches überhaupt mit Fischer's »Entwurf« einige Ähnlichkeit besitzt, wie noch zu beleuchten sein wird — L'Architecture Françoise ou Recueil des Plans, Elevations, Coupes & Profils des Eglises, Palais & de Casteaux & Maisons de Campagne ou de Plaisance des Environs, & de plusieurs autres Endroits de France. Bâtis nouvellement par les plus habits Architects et levès et mesurés exactement sur les lieux. À Paris chez Jean Mariette 1727, spätere Ausgabe 1757, von Jean Marot und dessen Sohn gestochen. Hier

kommt unter den (nicht nummerierten) Tafeln eine vor, welche den Titel führt: »Veue du Palais de Monsieur l'Electeur Palatin pour batir a Mannheim du dessin du Sr. Marot. L. Marot fecit,« und an der Anlage lässt sich eine allgemeine Ähnlichkeit mit Schönbrunn nicht verkennen, indem die Hofpartie mit ihrer Einfassung — das Schlossgebäude jedoch nicht — an Project II., dagegen wieder der Eingang mit zwei Spiralsäulen sehr an I. erinnert. Noch bleibt aber zu bemerken, dass bei Marot auf diese Säulen zwar keine Statuen gestellt sind, wohl aber Laternen, und zwar ganz in der nämlichen Weise, wie Fischer es bei der Karlskirche gethan hat.

Von dem Vollzug der Bauarbeit und der Geschichte des Gebäudes zu Lebzeiten des älteren Fischer sind uns sehr wenige Daten überliefert. Im Anfange wurde das Unternehmen mit grossem Eifer betrieben; ein noch erhaltener Act theilt mit, dass man die Baueisen von Vordernberg in Steiermark beziehen musste, da der Wiener Vorrath schon gänzlich für die Arbeit aufgebracht war.[97]) Einige Localscribenten berichten, dass am 20. Juli 1698 bei seinem Besuche am kaiserlichen Hof der Czar Peter den Schönbrunner Bau besichtigt hätte. Am 17. kam derselbe von Baden zurück nach Wien, am 21. besuchte er das Professhaus der Jesuiten und begab sich nachmittags nach Pressburg. Ich kann den Besuch des Baues selbst nicht nachweisen.[98]) Von Werkleuten, welche an dem Bau beschäftigt waren, finde ich bloss den Wiener Baumeister Christian Alexander Eckel, der auch, wie noch zu zeigen sein wird, unter Fischer's Leitung an demjenigen der Mehlgrube und des Trautsonpalais thätig war. Ob er aber die ganze Bauführung oder nur vielleicht die Arbeit an irgend einem untergeordneten Nebengebäu zu besorgen gehabt, lässt sich nicht mehr nachweisen. Im Jahre 1700 wurde eine herrliche Medaille geschlagen, deren Avers das Brustbild des römischen Königs mit der Umschrift:

IOSEPHVS . ROMANOR . ET . HVNGAR . REX.

enthält. Auf dem Revers ist die Ansicht des Schlosses in fertigem Zustande, jedoch in den Details nicht ganz vollständig mit dem Kraus'schen Blatte stimmend, wie z. B. die Fontaine vor der Gloriette und die Gestalt letzterer selbst davon abweichen.

Über der Ansicht liest man: SCHOENBRVNN, darunter das Distichon:

SOL VBI ROMANVS CVRIS PERCVRRERIT ORBEM,
HOC PVLCHRO FESSOS FONTE RELAXAT EQVOS.
1700.

Der schmeichelnde Vergleich Joseph's mit dem Sonnengott, der seine müden Rosse im schönen Brunnen erfrischt, ist nicht übel; er erklärt uns auch, dass diese Auffassung des mit so grossen Hoffnungen begrüssten jungen Fürsten als österreichischer roi Soleil verbreitet war. Aus diesem Grunde wohl spielte auch Fischer in seinem Triumphbogen, sowie in der bekrönenden Gruppe des Schlosses nach Project I. mit dem Wagenlenker auf ihn an. In analoger Weise wurde unter Joseph's Nachfolger Karl, Herakles das mythologische Symbolum von dessen Ruhme und werden wir die Thaten dieses Göttersohnes dann als Schmuck der kaiserlichen Bauten etc. mit Vorliebe dargestellt sehen.

Die in Gold und Silber vorkommende Medaille hat 6·4 *cm* Diameter, 30 Ducaten in Gold, $4^{4}/_{16}$ Loth in Silber schwer und ist auf beiden Seiten mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Eine Abbildung derselben bringt Leitner l. c.[99]) Von demselben Medailleur, Wolfgang, haben wir noch eine kleinere Medaille, 38 *m* Diam., in Gold 10 Ducaten, in Silber $1^{1}/_{4}$ Loth, mit dem von Strahlen umgebenen Auge Gottes und dem lorbeerumwundenen Schwert, ferner AMORE ET TIMORE, am Avers, der Ansicht des Schlosses aber am Revers, welche vollkommen dem zweiten Entwurfe gleicht. Unten sitzen zwei blasende Victorien neben dem lorbeergeschmückten Bindenschild, die Plinthe der Gruppe ist bezeichnet: I.V.W.F. und noch weiter unten steht: SCHÖNBRUNN. 1700.[100])

Vermuthlich prägte man die Medaillen, als wenigstens soviel von dem Gebäude fertig stand, dass ein Theil bewohnt werden konnte. Joseph hielt sich mit Vorliebe in Schönbrunn auf und gab dort grosse Feste. So wurde schon am 1. Juni 1700 ein »Tournier« in dem Schlosshofe veranstaltet. Am 7. und 8. Juli 1706 hielt der Kaiser mit Prinz Maxmilian von Hannover hier wieder ein Turnier, das erste Fest nach der Trauer um

Leopold, wobei die genannten Fürsten die Anführer der beiden Partien vorstellten. Das Schauspiel soll über 40.000 fl. gekostet haben.[101]) Auch die Vermählung per procurationem mit der Braut seines in Spanien abwesenden Bruders Karl, Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, wurde am 23. April 1708 in Schönbrunn vollzogen. Über verschiedene Einrichtungen und Persönlichkeiten sind wir, das Schloss betreffend, aus der Zeit Joseph's unterrichtet, dessen Hofstaatsverzeichnis[102]) in Schönbrunn den Pfleger Wilhelm Dahmer, den Hofgärtner Georg Hötzel, den Zimmerwärter Mathias Hanselmann und den Thorwärter Christioph Jaun aufzählt. Von dem unfertigen Zustand des Gartens im Jahre 1703 gibt die Stelle bei J. Reiffenstuell[103]) Zeugnis: »Quo etiam referimus nondum absolutum, sed vel ab ipso jam exordio suo sumptuosum (hortum), qui una cum Magnifico Palatio favoribus Augusti Rom. Regis in Schönbrun mira arte et industria pro dignitate tanti Principis adornatur.« Eine Reihe neuer Nachrichten finde ich in den Acten des kais. Obersthofmeisteramtes. Am 18. August 1705 wird berichtet, dass der kaiserliche Lustgarten sehr an Mangel von Blumen leide, auch sei eine sorgfältige Säuberung nöthig, wie es die Herrschaften zu ihrer Recreation verlangen, was alles aus Mangel an Mitteln unterblieben war. Die Hofkammer erhält nun Befehl, tausend Gulden dafür zu erfolgen.[104]) Der Hofgärtner bekömmt auch am 28. Juli 1707 für »Kielwerk« und anderes Gewächs im Garten 800 fl.[105]) Schlosshauptmann war um jene Zeit ein Lemberger, nach dessen Tode der mit Decret vom 11. October 1707 angestellte Anton Sommervogel.[106]) Die meisten Acten, welche vom Kaiser zu Anfang 1708 unterzeichnet sind, tragen das Datum Schönbrunn. Im December 1709 bittet der Schlosshauptmann, ihm jährlich 1200 fl. für Erhaltung des Gebäudes und der »Gartnerei«, für Versorgung des grossen Wasserbeschlages und der beiden Brücken über die Wien, was »ziemlich moderirt« befunden und genehmigt wird.[107])

Am 14. August 1710 dann beantragt das Amt, »Auf Vorstellung dess Schlosshaubtmans zu Schönbrun, ds zu conservirung dess Schlossgebäu einige Vnumbgängliche Nothwendige reparationes zu thuen seyen, solle der Hoff Controlor eine

anschaffung auf Tausend Gulden zu dissem end für gedachten Schlosshaubtman an das Hoffzahlambt aussfertigen.« [108]) In diese Zeit fällt die Thätigkeit eines bedeutenden Mannes für Schönbrunn, den seine Wirksamkeit mit Fischer mehrfach in Berührung gebracht haben. Ich habe über denselben in der angeführten Abhandlung [109]) bereits eingehend Bericht erstattet. Jean Trechet oder Trehet war ein Franzose, welcher einer ihm angethanen Kränkung wegen aus dem Vaterlande ausgewandert war. Er excellierte merkwürdigerweise zugleich in der Gobelinweberei und in der Gartenkunst, wurde von verschiedenen Cavalieren in beiden Richtungen beschäftigt und sehr geschätzt, und kam endlich zu Hofe. Bezüglich seiner höchst wichtigen Thätigkeit bei der von Leopold geplanten Schöpfung einer österreichischen Gobelinindustrie, — was uns an diesem Orte ferner liegt, — verweise ich auf den gedachten Artikel. Er erscheint zuerst 1688 in unseren Acten; 1690 bezieht er bereits eine Jahresbesoldung von 800 fl., wofür er nebst den Tapetenarbeiten auch, »was ihm Kai. Maj. in Bezug Ihrer Gärten anbefehlen möchte,« zu besorgen hat. [110]) Er hatte einen Abriss der Favorita und verschiedene andere Gartenabrisse entworfen, auch Lustgebäu und Gärten »mit Approbation deren, so es gesehen«, angelegt und bittet, zum Inspector der kais. Tapezerie, sowie zum Garten-Ingenieur angenommen zu werden. Ersteres wurde ihm 13. August 1690 bewilligt, letzteres aber nicht, da es »möchte Confusion machen«, — ein vielleicht Burnacini gegenüber, der damals noch solche Geschäfte versah, geäussertes Bedenken. [111]) Trehet erneuerte aber seine Bitte beim Regierungsantritte Joseph's mit der Begründung, es sei Sr. Majestät selbst bekannt, dass er in der Architektur und »Garten-Ingegnieurie gar gute Wissenschaft und Erfahrenheit erworben, Er Es auch Bey dem Kay. Lustgarten zu Schönbrunn nicht allein in der That erwiesen, sondern auch Viele fürnehme Fürsten, Ministri und Cavalliers, welche sich seiner in dieser Ingegnieurie Kunst Bedienet, ihme ein gutes und rühmliches Zeichnuss gegeben«. Sein Wunsch wurde nun erfüllt. [112]) Wir dürfen darnach aber wohl annehmen, dass er mit Fischer vereint an der Anlage gearbeitet haben wird. Karl VI. hat ihn dann 31. März 1712 neu bestätigt, [113]) und in späteren Acten finden wir ihn für

Augarten und Favorita thätig; zuletzt begegne ich ihm in einem Berichte vom Jänner 1723, wo sein Bezug mit 1400 fl. notiert erscheint.[114]) Von der, wie es scheint, auch ausser den kaiserlichen Diensten ansehnlichen Beschäftigung Trehet's in Gärten des Wiener Adels ist sonst nur wenig bekannt. Er dürfte aber einer der wichtigsten Apostel des Evangeliums Le Notre's in unseren Gegenden gewesen sein. Für den Mansfeld-Fondi'schen Bau (Schwarzenberg-Palais) werden wir ihn noch beschäftigt finden.

Nach Joseph's I. Ableben wohnte seine Witwe, Kaiserin Amalia, meistens während des Sommers im Schlosse, welches ihr Karl VI. überlassen hatte. Am 10. Juni 1712 verständigt ein Decret den Schlosshauptmann, dass Se. Majestät das Schloss cum appartinentiis der verwitweten Kaiserin Wilhelmine Amalia abgetreten habe, womit sämmtliche Beamte dem neuen Dienste übergeben werden.[115]) Die Kaiserin-Witwe gründete sich später aber ein retiro im Kloster der Salesianerinnen und gab Schönbrunn 1728 für 450.000 fl. wieder zurück.

Hiemit endet für unser Interesse die Geschichte des Schlosses. Es würde zu weit führen und hätte auch keinen Zusammenhang mit dem Studium über die Fischer, wollten wir auch die weiteren, sehr ansehnlichen Kunstschöpfungen erörtern, welche an dem Orte Maria Theresia, Joseph II. und Franz II. entstehen liessen. Die bedeutenden Künstler, welche uns dabei entgegentreten, Nicola Pacassi, Valmagini, Hohenberg, Guglielmi, Gran, Maron, Beyer, Martin Fischer, Balth. Moll, Meytens, die Hamilton, Troger, Zauner, Hagenauer, dann kleinere Talente wie Kohl, Henrici, Prokop, Rosa, Thaller, Benevauct, Pichler, Cerachi, Dederich, V. Platzer, Patuzzi, Posch, Weinmüller, Lang, Kieninger etc., Künstler, von denen mehrere schon ins XIX. Jahrhundert heraufreichen, können hier nicht mehr mit der gleichen Genauigkeit besprochen werden, mancher verdiente eine selbständige monographische Schilderung. So sei denn hier nur noch kurz von denjenigen Umgestaltungen die Rede, welche das ursprüngliche Werk Fischer's betroffen haben, soweit nicht schon im Obigen darüber gehandelt wurde, und zunächst über einen weiteren, naheliegenden Vergleichspunkt.

Es wurde bereits gesagt, dass schon Zeitgenossen eine Parallele zwischen dem Palaste von Schönbrunn und jenem von Versailles anstellten. Natürlich kann dabei nur an das zweite Project gedacht werden und wurde das auch nur im Hinblicke auf dasselbe gemeint. Vergleicht man die beiden Architekturen, so kann nun auch nicht geleugnet werden, dass im allgemeinen eine Verwandtschaft besteht, dass Fischer hier französischer denkt, als sonst in der Regel; nur wäre es gefehlt, daraus den Schluss zu ziehen: weil jener Einfluss hier und auch sonst in seinen Profanbauten namentlich vorkommt, so ist der Meister als ein Schüler des neuen Pariser Classicismus zu betrachten, als derjenige, welcher dem Stile in Österreich, — etwa gar gegen die bisherige italienische Färbung der Barocke, — Bahn gebrochen hat, u. s. w. Der französelnde Tic des zweiten Projectes beweist gerade umgekehrt dagegen, denn, vergessen wir nicht, sein erster Entwurf war echt welsch mit den Terrassenanlagen etc.; sein zweiter ist entstanden, nachdem dieser erste aus gedachten Gründen beiseite gelegt war; er hat hier also gerade nicht nach freiem Willen gehandelt, sondern nach demjenigen einer vis major, in deren Sinne es zweckmässig scheinen mochte, mit dem politischen Gegner auch in artibus zu rivalisieren.

Wie gezeigt wurde, hat es den grössten Anschein, dass Fischer mit schwerem Herzen sich seines ersten, herrlichen Planes begab und an dem zweiten viel weniger freudig arbeitete: gerade dieser aber hat französischen Charakter. Sein letztes Werk, der Hofmarstall, trägt diesen Stiltypus unleugbar am deutlichsten unter allen Bauten und Projecten, welche je aus seiner fruchtbaren Phantasie hervorgegangen waren, — und eben dieses entschieden französierende Stallgebäude ist sein wenigst geglückter Bau, so zwar, dass die, allerdings unbegründete, Sage entstehen konnte, der Künstler sei aus Verdruss darüber gestorben, ja, nach anderer Version, er habe wegen des Misslingens sogar Hand an sich gelegt. An zahlreichen Stellen dieses Buches, besonders in der Geschichte seiner Studienjahre in Italien und anlässlich des Entwurfes einer historischen Architektur, ist eingehend beleuchtet, dass Fischer, von der italienischen Barocke ausgehend, deren Willkür läuternd durch das

Studium der Antike, sowie der Theoretiker des XVI. Jahrhunderts, also auf demselben Wege, wie die Franzosen, allerdings, zu verwandten Principien gelangen konnte und musste, dass es jedoch gänzlich verkehrt ist, seine Kunst deswegen aus dem Canal der Franzosen herbeizuleiten. In seinem »Entwurf« liefert dieser, angeblich für die Franzosen schwärmende Fischer Gebäude aller Nationen, selbst solche der Araber, Türken und Chinesen, italienische die Fülle, aber nicht eines aus Frankreich.

Aber es lassen es neben den künstlerischen auch eine Reihe sonstiger Gründe sehr begreiflich scheinen, dass die damalige Kunst Österreichs nur sehr geringe Beziehungen zu jenem Reiche haben konnte. Vergessen wir nicht die tiefgehende Animosität in politischer Hinsicht. Wenn man daher auch einmal, gerade aus Rivalität, einen Bau mehr im Geiste jener Schule gehalten haben wollte, weil hier gerade das äusserliche Motiv vorlag, zu zeigen, dass Österreichs Herrscher ebenso wohnen können, wie der roi soleil, so macht diese Schwalbe keinen Sommer. Der sonstige, durchgehende Grundton ist in jenen Tagen in Österreich antigallisch auch auf dem Boden der Kunst. Eine Menge Personen werden abgewiesen in den Hofacten, weil sie Franzosen waren, und obwohl man ihre Dienste sonst gerne gehabt hätte. Als Leopold soviel Freude an der Einführung niederländischer Gobelinfabrication gewann, bedurfte es, trotz dieses Eifers, einer langen Erörterung, bis Trehet angestellt wurde, weil er Franzose war. Freilich folgte in der Industrie der damalige Aufschwung in unserer Heimat ganz nach dem Muster Frankreichs, — aber das konnte eben nicht anders sein, denn ausser französischen Fortschritten gab es damals im Gewerbe keine anderen nachzuahmen, was auf dem Gebiete der grossen Kunst eben ganz verschieden war. Hier lag Italien viel näher, jenes Land, das politisch zum Theile demselben Herrscher gehorchte, mit dem Österreich uralte Tradition und Culturberührung verband. Gegen Ende der Lebenstage Fischer's änderte sich wohl das Bild. Gegen die Mitte des Jahrhunderts obsiegte in der That der französische Einfluss auch in der Architektur; das Rococco verdrängte die Barocke, aber auf sein Schaffen lässt sich das alles noch nicht anwenden. Der jüngere Fischer freilich steht unter einer ganz abweichenden

Constellation; er hat in Paris gelernt, hatte vielen Verkehr mit Franzosen, und von ihm besagt es sein Anstellungsdecret ausdrücklich, dass er nicht an der römischen Architekturweise festhalte, sondern in der modernen gut geschult sei. Soweit ich bisher Fischer des Älteren Leben und Wirken kenne, hat er mit Frankreich absolut nichts zu thun, umsomehr aber mit Italien. Unter den zahlreichen Personen, die wir im Verkehre mit ihm finden, kommen ausser dem Maler Louis Dorigny, der in seiner Kunst aber ganz Maratta nachfolgt, dem unbedeutenden Kupferstecher de la Haye und dem Gobelinweber und Garteningenieur Trehet keine Franzosen vor. Er war unseres Wissens nie in jenem Lande, die Texte des »Entwurf« und was wir sonst von ihm Schriftliches besitzen, erwähnen nichts Französisches auch nur mit Einem Worte, — es heisst seine ganze Bedeutung für die Kunstgeschichte missverstehen, wenn man ihn mit dem von Frankreich in der Kunst Ausgegangenen zusammenbringen will.

Über die unter Maria Theresia in Schönbrunn unternommenen Arbeiten sind wir historisch nur sehr ungenügend unterrichtet; dennoch liefern vergleichende Beobachtungen zeitgenössischer Abbildungen einigen Aufschluss. Das wichtigste und in dieser Hinsicht noch gar nicht gewürdigte Zeugnis gibt der schöne Stich von G. Nicolai.[116]) Das prächtige Blatt in Quer-Imperial hat folgende Unterschrift: »Prospect des Kaysl. Königl. Sommer- und Lust-Schloss Schönbrunn, Wie solches gegen Mitternacht anzusehen. So unter genehmhaltung Einer General-Bau Direction, und Herrn v. Valmagini Secretaire, als Contralor Sr. Kaysl. Königl. Mayestätt von Nicolas Paccassi Kaysl. Königl. Hoff Architect erbauet ist worden.« Weiters folgen einige Benennungen der Gebäudetheile als Erklärung der Buchstaben, und in der Ecke des Stiches steht: G. Nicolai Sculp. Vienne, darüber 1740.[117]) Dieses Datum deutet darauf hin, dass also gleich im ersten Regierungsjahre der Kaiserin deren Gedanken sich bereits auf das während der Regierung ihres eben verstorbenen Vaters vernachlässigte Schloss gerichtet haben, ja, dass dieser selbst noch in seiner allerletzten Zeit den Plan gefasst haben muss, das Schloss zu vollenden. Denn, da Karl VI. am 20. October j. J. starb und der grosse Stich nicht in der kurzen Folgezeit bis Neujahr 1741 hergestellt

worden sein kann, im Texte auch noch von Seiner, nicht von Ihrer Majestät die Rede ist, so hat Nicolai das Blatt noch vor dem Ableben Karl's vollendet. Wenn die Unterschrift von dem Baue spricht, wie er ausgeführt worden sei, so ist das selbstverständlich nur anticipando gesagt, denn, dass Schönbrunn 1740 noch nicht in der Gestalt vollendet war, wie Nicolai es hinstellt, wissen wir aus anderen sicheren Nachrichten, abgesehen davon, dass manches Detail, z. B. die Gloriette, das kleine Opernhaus, niemals dem Stiche gemäss zustande kam.

Während die literarischen Nachrichten unserer späteren Topographie den Theresianischen Bau 1744 beginnen und fünf oder sechs Jahre dauern lassen, geht aus dem Nicolai'schen Blatte hervor, dass zum mindesten das complete Project schon vier Jahre fertig vorlag. Auch werden bereits dieselben Personen mit dem Werke betraut namhaft gemacht, welche sonst erst 1744 angeführt zu werden pflegen, Valmagini und Paccassi. Gewöhnlich wird ersterer für den Bauführer genommen, welcher nach dem Plane des anderen arbeitete. Aus dem Texte jenes Blattes erhellt, dass die Hofbaudirection dem Werke vorstand, dass Valmagini Secretär und Hofbaucontrolor bei dieser Behörde war und Paccassi k. k. Hofarchitekt. Sonst ist von dem ersteren bloss bekannt, dass er 1746 in den Acten als neuresolvierter Bauinspector vorkommt, nach welcher Zeit weiter nichts von ihm zu hören ist.[118])

Der gemeinsamen Thätigkeit der beiden Männer gedenken fast alle Schriften, welche von Schönbrunn handeln[119]), sie nennen Paccassi aber stets fälschlich Anton, nicht Nicolaus. Auch anlässlich anderer Nachrichten von Bauunternehmungen wird stets von Anton gesprochen; so hat derselbe gleichzeitig mit Schönbrunn an dem nahen Lustschlosse Hetzendorf für die Kaiserin-Mutter Elisabeth Christine im Auftrage Maria Theresia's gebaut; er vollendete nach dem Brande des Kärntnerthortheaters 1761 den Neubau, welcher erst in unseren Tagen demoliert wurde, und hat an der Burg in Wiener-Neustadt noch 1768 die Umbauten vorgenommen. Bloss von einer Quelle wird 1775 ein Nicolaus von Paccassy, Hofarchitekt, und zwar als Besitzer des Hauses zum kleinen Jordan in der Jordangasse Nr. 402 namhaft gemacht, und ausserdem sind die Diplome vorhanden,

mit welchen Nicolaus am 20. Februar 1764 in den Ritterstand, am 15. Juli 1796 aber in den Freiherrnstand erhoben wurde. 1763 war er noch Hofingenieur; damals liess die Kaiserin durch ihn ein neues castrum doloris für die Augustinerkirche errichten, (Wolfsgruber, Die Hofkirche zu Sct. Augustin, pag. 87), 1765, da er dasjenige für den Kaiser aufstellt, heisst er Hofarchitekt (ibid. pag. 88). Er stammte aus jener Görzer Steinmetzfamilie Paccassi, deren Mitglieder Giovanni und Leonardo wir bereits kennen gelernt haben.[120])

Die Vergleichung des Nicolai'schen Stiches mit dem zweiten Projecte von Fischer ist sehr lehrreich, denn es fehlt nicht an Abweichungen, wennauch im wesentlichen ganz auf dasselbe zurückgegangen wurde. Merkwürdig bleibt eben bei diesem Umstande, dass trotzdem die ziemlich redselige Unterschrift von dem grossen Meister, dessen Sohn auch damals noch lebte, nichts mehr zu vermelden weiss, während sie doch selbst des Baucontrolors gedenkt, welcher bei den neuen Unternehmungen Dienste leistete! Wir wollen nun die wichtigsten Veränderungen ins Auge fassen.

Die Vorgebäude am Flussufer stimmen zwar im Grundriss ziemlich mit den dortigen überein, doch ist ihre Architektur reicher als die einfache Rusticierung bei Fischer; an den vorspringenden Eckgebäuden kommen Bogen- und Pfeilerstellungen zur Anwendung. Indes hat auch Paccassi noch die flachen Dächer an den Nebenbauten, nur der Palast selbst ist schon mit steilen Dächern versehen, und der in den Vordergebäuden hinter der Hauptwache gelegene Ecktract, welchen der Stich als »Opera-Hauss« bezeichnet, hat eine flache Kuppel. Heute zeigen alle Baubestandtheile Steildächer, in jenem Tracte aber befindet sich kein Theater, denn dieses ist im Hauptbau eingerichtet. Bei Fischer sehen wir hinter den vordersten Hofgebäuden seitliche Durchgänge, während Paccassi hier keine hat. Rechts und links von den Hofgebäuden schliesst sich gleich der Garten an, wogegen 1740 hier beiderseits sich noch weitläufige Höfe mit Stallgebäuden, Officiers- und Dienerwohnungen mit Communicationsgängen über Pfeilern vorfinden, welche auch zur Ausführung kamen. Die Seitengebäude des grossen Hofes, welche Fischer zu Ställen bestimmt und mit Pferdefiguren geziert hatte,

sind hier zu Cavalierswohnungen, Küchen und Tafelzimmern geworden und erhielten viereckige, statt ovaler Fenster. An ihrem oberen Ende fielen die sie mit den Ecken des Schlosses verbindenden Gitter hinweg und kamen gemauerte Durchfahrten mit Plattdächern an die Stelle, welche gleichfalls heute noch bestehen.

Aus alldem folgt, dass bis 1740 von den Nebengebäuden somit noch nichts ausgeführt gewesen sein kann. Nur die Eingangsobelisken stimmen ganz genau, aber die Seitengebäude stossen bei Fischer näher an sie heran, Statuenschmuck projectierte auch Paccassi auf ihren Postamenten, doch wurde davon nichts ausgeführt. Auch die beiden Fontainen fehlen nicht in der cour d'honneur.

An dem Palaste haben die Façaden der beiden vorspringenden Eckrisalite folgende Abweichungen: Die Portale sind mit je drei Eingängen versehen, heute wieder nur, wie bei Fischer, einthorig; zwischen der Noble-Etage und dem Obergeschosse ist noch ein ganz niedriges drittes mit winzigen Fensterchen eingeschoben, was höchst mesquin aussieht und in der Ausführung gleichfalls wegblieb. In dem nun folgenden zurückspringenden Theile sind im Parterre Thüren, bei Fischer nicht. Eine weitere Zuthat ist die durchgehende Quadrierung der gesammten Façade; auf der Attica, wo Fischer bloss Figuren placierte, wechseln solche mit Vasen ab, endlich sehen wir auf dem Blatte von Nicolai schon jene Durchfahrtshalle sammt der doppelarmigen Freitreppe, wie sie heute vorhanden sind, an Stelle der massiven Terrassentreppe Fischer's.

Neben dem Palais ziehen sich bereits die ebenfalls noch zu sehenden, langen Grillagegänge hin; die Gloriette Hohenberg's auf der Berghöhe fehlt selbstverständlich noch, dafür ist dort ein anderer Pavillon zu bemerken, zu welchem vom Gartenparterre Terrassen und Stiegen emporführen, welche wohl eine Reminiscenz an das erste Project Fischer's sein dürften. Von dem Parke selbst ist nur der bewaldete Theil auf den Höhen zu sehen.

Das Hauptsächlichste des Umbaues bestand ferner in dem Aufsetzen des Mittelbaues, wo nach Fischer jene leichte, luftige Colonnade die Dachhöhe gekrönt hätte, — gewiss nicht zum

Vortheile des Gebäudes geschah die Veränderung. An dem Ostflügel des Palastes dürfte damals erst Wesentliches gearbeitet worden sein, der alte Speisesaal wurde zum Stiegenhaus, und die Kapelle errichtet. Endlich fällt in diese Zeit die Umgestaltung und Einrichtung der Appartements, des Corridors, des daranstossenden Saales, des mit Feketinholz ausgelegten Salons, der Porzellanzimmer, des Gobelinsaales etc., wie sie heute im Rococcogeschmacke erscheinen und mit Fischer's Plan durchaus nichts mehr zu thun haben. Eine Kritik über die am Äussern damals vorgenommenen Arbeiten gibt Nicolai; sie ist sehr schief und mangelhaft. Bei der Spärlichkeit derartiger Urtheile aus älterer Zeit wollen wir ihr dennoch einige Worte widmen.

Nachdem der Reisende [121]), wie schon mitgetheilt, von dem angeblich verfallenen Zustande Schönbrunns unter Karl gefabelt, lässt er es von dessen Nachfolgerin »wieder hervorgezogen« werden, damit sie der Hietzinger Wallfahrt näher sei (!). Als Architekten vermuthet er Hohenberg oder Hildebrand (hoffentlich doch nicht gar den alten Johann Lucas?), der Urplan sei sehr alteriert, vieles eingerissen und dafür Neubauten aufgerichtet worden, was immense Kosten verursachte. Die architektonische Erscheinung nennet die Kritik — womit sie also auch die Arbeit Fischer's mitversteht — »modern prächtig, ohne eben vorzüglich zu seyn.« Getadelt wird, dass das oberste Geschoss (die kleinen Fenster unter dem Sims) ein Halbstock sei, was daher komme, weil der alte Bau dritthalb Geschosse gehabt habe. Hätte Nicolai hier etwa gleiche Fensterhöhe, wie in der Noble-Etage, gewünscht? Die Gesammtverhältnisse des Baues wären dadurch ebenso gestört worden, wie das System des italienischen Palazzo, dessen edler Rhythmus in der Architektur jener Epoche, welcher Nicolai schon angehört, immer mehr verloren gieng. Am Parterre ist ihm die Rustica anstössig, weil sie für ein Landschloss zu ernst wäre.

Eine langathmige Erörterung bemängelt weiters den Umstand, dass die Jonischen Pilaster der Façade nicht bis zum Dache emporreichen, was darum der Fall, weil noch ein oberer Stock folge. Auf die Capitäle seien nämlich noch je zwei »magere Modillone« aufgesetzt, »so dass die Pilaster den Kranz des Gebäudes zu tragen und auch nicht zu tragen scheinen,«

das sei Flickwerk etc. Hiemit hat nun Nicolai nicht Unrecht, denn diese Anstückelung sieht in der That schlecht aus, wie der Nicolai'sche Stich zeigt. Fischer hatte anstatt der kleinlichen »Modillone« auf den Capitälen ein ebenfalls zweitheiliges, aber gemeinschaftliches, auf sämmtlichen Capitälen aufruhendes Friesglied, auf das dann erst das Cornichegesims folgte. Als später Amman eine abermalige Restauration vornahm, beseitigte er die Flickerei Paccassi's, und stellte das Fischer'sche Werk her, wie der gegenwärtige Zustand bezeugt, welcher mit dem Kupferstiche bei Fischer in dieser Beziehung ganz übereinstimmt.

Zum Schlusse wendet sich der Verfasser noch gegen die Anbringung des höheren Mittelgeschosses im Principe, indem ihm das gegen die Simplicität scheint, auch wären die Pavillone praktisch unnöthig, denn sie gewähren doch nur eine Aussicht auf Dächer, wo man von den Schornsteinen angeraucht werde. (!) »Es war eine Zeit, meint er, wo man die französische (?) pavillonmässige Erhöhung und Erniedrigung der Gebäude für etwas sonderliches hielt.« Die öd-classicistische Architektur im letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts huldigte eben bereits dem schablonenmässigen Abschlusse mit dem obligaten Tympanon mit der bekannten, kasernenmässigen »Simplicität«, die den Milizia's und Nicolai's so wohl gefiel, und wobei es neben dem Nüchtern-Praktischen kaum mehr viel andere Gesichtspunkte in der Baukunst zu geben anfieng. Eine etwas schematische Wiederholung der italienischen, von Frankreich beeinflussten Classik (sic!) wird Schönbrunn von Ebe[122]) genannt, der dabei an das ursprüngliche Project denkt und von den Umgestaltungen nichts zu wissen scheint.

Von dem bedenklichen Überarbeiter Fischer'scher Architektur, Johann Amman, in der trostlosen Kunstperiode im ersten Viertel unseres Jahrhunderts, wird in dem Abschnitte über den Bau der kaiserlichen Burg noch zu sprechen sein. An Schönbrunn hatte er von 1817 bis 1819 zu thun, es wurde des Sejours halber nur in den Wintermonaten gearbeitet.[123]) Um jene Zeit hat auch der k. k. Hofbauplatz-Controlor, Johann Rupp, Grundrisspläne des Schlosses herausgegeben.[124])

Ich reihe noch einige ältere Ansichten etc. des Gebäudes an, ohne aber auf die Flut moderner, mittelmässiger Bildchen,

Zeitungsillustrationen u. dgl. Untergeordnetes Rücksicht zu nehmen: Architektonische Entwürfe und Grundrisse von Sch. Wahrscheinlich von Cassara, Hohenberg etc. (Auction Wawra, 1882, LVIII. Nr. 1220). — Verschiedene Ansichten von Schönbrunn, Klein- und Gross-Quart f°. 5 Bl. (ibid. Nr. 1218). — C. Schütz del. et sc. 1781, Qu. f°. — Nicolai sc. in zwei Blättern, Reg. Qu. f°. 1740. — Kurzböck, l. c., ad pag. 210.

In dem Schlosse Sr. Excellenz des Herrn Grafen Falkenhayn in Niederösterreich, Walpersdorf bei Herzogenburg, fand ich drei grosse, getuschte Federzeichnungen, welche das Theresianische Schönbrunn zum Gegenstande haben. Das eine Blatt gibt die Façade mit dem grossen Hof vom Eingange aus; das zweite die Seitenansicht von Meidling, das dritte von Hietzing aus. Am Ende des (jetzt reservierten) Gartens gegen Meidling sieht man eine halbrunde Colonnade, die sonst nicht bekannt ist. Jedes der hübschen Blätter ist signiert: Ern: Andreides del: 750. Dies ist wohl der Sohn des Amand d. N., geb. in Olmütz, 22. Februar 1700, gest. in Braunschweig, 9. October 1795, Schülers des Daniel Gran und C. Sambach, dann in Baireuth bei Galli-Bibiena, Perspectiv-Zeichners und Historienmalers.[125])

Es ist gewiss seltsam, dass 1750, also kurze Zeit nach dem Ausbaue des Schlosses, bei Andreides eine Darstellung begegnet, welche mit der halbrunden Säulenhalle von der Wirklichkeit so sehr abweicht. Jedoch mit dieser auffallenden Wahrnehmung ist es nicht abgethan. Wir besitzen noch eine Abbildung aus noch früherer Zeit, die noch viel merkwürdigere Differenzen von dem Entwurfe Nic. Paccassi's aufweist, und dennoch zu einer Zeit entstanden ist, als des letzteren Project nicht nur bereits bestand, sondern auch schon in der baulichen Ausführung begriffen war.

Im Jahre 1744 erschien bei dem Wiener Universitäts-Buchdrucker Leop. Joh. Kaliwoda anlässlich einer Promotion von neuen Baccalaureen ein Poem in Distichen mit dem Namen des Promotors P. Antonius Gropper e societate Jesu, unter dem Titel: Tempe Regia Mariae Theresiae Augustae, dessen Gegenstand das damals neue Schloss Schönbrunn bildet. Auf den sehr interessanten Inhalt dieses Gedichtes einzugehen, ist hier nicht der Ort, da die Verse desselben nichts enthalten, was

zur Geschichte Fischer's einen Beitrag liefern würde, ja, es gedenkt seiner nicht einmal mit der geringfügigsten, leisesten Andeutung. Wer eine eingehende Geschichte des Maria Theresianischen Schönbrunn schreiben will, wird allerdings umso eifriger den mythologisch-allegorischen Bombast dieser Jesuiten-Poesie durchforschen müssen, welcher ihm genug dunkle Räthsel darbieten dürfte, weil da eine Reihe Kunstwerke, Fresken und plastische Arbeiten geschildert werden, welche uns total fremd sind, nach unserer historischen Kenntnis nie in Schönbrunn sich befunden haben und auch heute nicht daselbst angetroffen werden, also entweder bloss einmal im Projecte gewesen sein können, ohne dann wirklich ausgeführt worden zu sein, oder welche etwa gar nur müssige Phantasien des Verfassers waren. Dies zu prüfen, muss aber ein andermal Gelegenheit genommen werden, hier gedenken wir aus einem anderen Grunde der Sache.

Es ist nämlich dem Büchlein in einem Kupferstiche eine Ansicht des Schlosses beigegeben, welche, obwohl 1744 gefertigt, grosse Verschiedenheiten von dem vier Jahre älteren Stiche Nicolai's nach dem Entwurfe Paccassi's zu erkennen gibt. Nach der Unterschrift hat ein Student, also ein Dilettant, das Blatt gezeichnet — übrigens ganz in der Manier Kleiner's und seiner Fachgenossen — denn wir lesen da: Joan. Georg. Jungman Poes: stud: delin. Auf der anderen Seite: Th. Bohacz sc. Viennae.[126]) Wie kommt das nun? Gleichzeitig existierte doch schon der grosse Stich nach Paccassi und wurde nach dessen Idee wirklich auch gebaut, und dieser Jungman-Bohaczsche Stich, die Beigabe zu einem Gedichte, dessen Gedanke darin besteht, dass Maria Theresia in ihr neues Schloss von den allegorischen Mächten eingeführt und mit dessen Wundern bekannt gemacht wird, gleicht dem Paccassi'schen gar nicht! Die Vordergebäude an der Wien sind zwar, wie heute, mit den Eisengittern, den adlergekrönten Obelisken, den zwei Springbrunnen im grossen Hofe übereinstimmend, was alles auch der Text erwähnt. An dem Palaste aber erzeigen sich grosse Abweichungen, wennschon der Grundriss der zweiten Fischer'schen, sowie der Paccassi'schen Anlage beibehalten erscheint. Die Seitenflügel haben aber nur einthorige statt dreithoriger Portale, zwischen

den beiden Stockwerken dieser Pavillons ist kein drittes, mesquines Zwerggeschoss eingeschoben, wie bei Paccassi, dafür haben diese Seitenflügel aber Doppelpilaster statt einfacher. Im milieu ist dagegen noch kein Durchgang, sondern noch genau nach Fischer die Terrassenauffahrt mit der Fontaine in der Mitte, keine Freitreppen rechts und links. Die Attiken-Balustraden fehlen gänzlich sammt den Statuen, die Dächer steigen aber noch viel steiler und höher empor, als bei Paccassi, und überdies sind im Mittel, sowie an den beiden Pavillons über den Façaden kolossale, viel zu steile Tympana mit Füllhörnern im Relieffelde, in dem milieu mit einer Uhr, aufgesetzt, was abscheulich aussieht, abgesehen davon, dass über dem mittleren dieser Giebel noch ein Aufbau mit noch so einem dreieckigen Tympanon ganz hässlich sich aufthürmt. Auch die Gloriette auf der Höhe des Berges ist ein ganz anderes Gebäude, als bei Paccassi, und hat vor sich hier einen grossen Teich, der bei jenem fehlt, dagegen keine Terrassen.

Der Bohacz'sche Stich liefert uns also im ganzen ein unerfreuliches Bild. Die Composition ist talentlos, dilettantisch und ohne Geschmack; viel schlechter als der zweite Entwurf Fischer's und viel schlechter als derjenige Paccassi's, offenbar die Arbeit eines sehr untergeordneten Kopfes, der unsäglich tief unter jedem von den beiden stand. Und dennoch kam er zur Erscheinung und wurde publiciert, als man schon nach Paccassi baute? Und der Verfasser des Textes spricht von dem Einzuge Maria Theresia's in dieses ihr neues Heim, ohne ein Wort darüber zu verlieren, dass Schönbrunn eben nach Paccassi und nicht nach diesem pfuscherhaften Entwurfe ausgebaut worden sei? Er redet überhaupt ja von gar keinem Künstler mit Namen. Die Sache ist mir ein Räthsel. Sollen etwa damals verschiedene Projecte des Ausbaues bestanden haben, von denen auch das Jungman-Bohacz'sche neben dem Paccassi'schen ein solches gewesen war? Aber die Einführung der Kaiserin in ein Project wäre doch sinnlos; man sollte doch meinen, dass der Poet sie erst in das fertige Haus geleiten dürfte? Ich muss bekennen, dass ich den Zusammenhang dieser Dinge nicht verstehe, bin aber auf den Gegenstand deshalb eingegangen, da derselbe aus dem Grunde noch einen Bezug auf Fischer

hat, weil Jungman von dessen zweitem Entwurfe wegen der genauen Wiederholung der Terrasse vor dem Mittelkörper des Palastgebäudes noch Kenntnis gehabt haben muss.

Es ergibt sich aus dem Zustande unserer unsicheren, unkritischen Literatur mit Nothwendigkeit, dass ich in diesem Buche öfters sehr eingehende Untersuchungen solchen Bauwerken widmen muss, welche mit den Fischer nichts zu thun haben, oder bei welchen deren Urheberschaft wenigstens unerwiesen ist. Eine Anzahl bedeutender Schöpfungen aus jener Zeit gelten nämlich in den verschiedenen Büchern und Büchlein als ihr Werk, dieselben werden ihnen in anderen wieder abgesprochen, kurz, die Sachlage ist eine solche, dass die Frage nach ihrer Autorschaft in jenen Fällen hier geprüft werden muss, selbst auf den Fall hin, dass wir uns seitenlang mit einem Gegenstande beschäftigt haben sollten, den das Resultat der Erörterung dann als eine den Meistern gänzlich fremde Sache erweisen würde. Ich schreibe hier ja zum erstenmale etwas Eingehenderes über die berühmten Künstler und meine Aufgabe ist es daher, den Urwald von verworrenen, falschen Überlieferungen nach Möglichkeit vorerst zu lichten, bevor auf offenem Plane der Bau ihrer Geschichte kann aufgeführt werden. In manchen Fällen mag es mir gelingen, denselben selber schon zu einiger Höhe aufzurichten, in anderen komme ich vielleicht nicht weiter als zur Untersuchung des schwanken, unsicheren Bodens. Mögen dort dann Andere weiterschaffen. So werden wir denn der Wiener Peterskirche, dem fürstlich Liechtenstein'schen Majoratspalaste und jenem in der Rossau, den Althan'schen Palästen auf der Wieden und in der Rossau, der Kirche der Salesianerinnen, der Sct. Jakobskirche in Innsbruck etc. unsere Aufmerksamkeit vor allem daraufhin zuzuwenden haben, ob Fischer ihr Meister gewesen sein könne, denn es sprechen Angaben der Literatur, sowie sonstige Gründe bald dafür, bald dawider.

Wir kommen aber auch schon jetzt in den Fall, wegen eines wichtigen, schönen und vielbesprochenen Architekturwerkes dieselbe Frage zu erheben, wegen des jetzigen fürstlich Schwarzenberg'schen Sommerpalais auf dem Rennweg. Die ersten Grundankäufe an der Stelle geschahen zwar schon 1697 und an der Innenausstellung wurde noch gegen 1730 gearbeitet;

ich muss seine Geschichte aber an Einer Stelle erledigen, denn es würde eine gewaltige Verwirrung schaffen, wollte ich hier streng chronologisch vorgehen und Jahr für Jahr die Daten aus der Geschichte der verschiedenen Bauten untereinandermischen. Von Vorarbeiten liegt nur eine gute, gleichwohl noch unvollständige Untersuchung vor, deren Ergebnisse der fürstlich Schwarzenberg'sche Central-Archiv-Director A. Berger in zwei Abhandlungen niedergelegt hat. Das Übrige sind lauter vague und unkritische Notizen, auf die wir gleichwohl aber Rücksicht nehmen wollen.[121])

Auf der sanft aufsteigenden Fläche, welche sich von dem Knie des Wienflusses links vom ehemaligen Kärntnerthore gegen die Höhe des schon ausser dem Weichbilde der Stadt gelegenen Laaerberges hinzieht, lagen zu Ende des XVII. Jahrhunderts, wie fast überall auf den Höhen um Wien, Weinberge. Theils gehörten sie den Jesuiten, theils anderen. Fürst Heinrich Franz Fondi, Graf von Mansfeld, kaufte das Areal im Jahre 1697 und man gieng noch im selben Jahre an den Entwurf von Plänen für einen Sommerlandsitz, welchem ein prachtvoller, grosser Garten beigegeben sein sollte. Dies geht aus einer Anzahl noch im fürstlichen Besitze erhaltener Pläne hervor, welche Berger charakterisierte. Nach den im fürstlichen Archive erhaltenen Acten nannte man es damals dort »im Lampelsbrunn« oder »Lampfleischbrunn«, »in der langen Jeus«, »an der Maass«, »am Gaisruck« etc. Hier war auch die Commende der Johanniter begütert und ansonsten Private, also Hauer, wie die Winzer in Österreich heissen. Es waren im ganzen 33 Viertel Weingärten mit mehreren Quellen, welche für die Wasserkünste des künftigen Gartens von Wichtigkeit sein mussten, besonders der dem Stifte Altenburg gehörige Urschelbrunn. Auch daneben, wo erst später Kaiserin Amalia das Kloster der Salesianerinnen und Prinz Eugen das Belvedere errichten sollten, blühte noch die Rebe in unabsehbaren Gebreiten, wo auch das heil. Geiststift, das Bisthum, die Nonnen von der Himmelpforte und das Bürgerspital Gründe besassen. Die Ankäufe von Seite Mansfelds begannen am 3. October 1697; da sich das Jesuiten-Colleg dabei die Jahresernte noch ausbedang, ergibt sich, dass der neue Besitzer es mit dem Baue eilig gehabt haben mochte.

Mansfeld, der nebst dem angeführten Titel auch Herr zu Heldrungen, Seeburg und Schraplau und Herr zu Dobrzisch hiess, stammte aus der Vorderortischen Linie seines Hauses und war zu Bornstädt 1641 geboren. Er war Oberst eines Infanterie-Regimentes, Ritter des goldenen Vlieses, General-Feldmarschall, General-Erbland- und Hauszeugmeister, Gouverneur der Festung Komorn und nach Rüdiger von Starhemberg seit 1701 Praesident des Hofkriegsrathes. In letzterer Stellung bewahrte er sich kein gutes Andenken, denn er gilt allgemein als der Widersacher des grossen Eugen am grünen Tische. Zu seiner Ehre aber muss constatiert werden, dass er die schlimmen Folgen seines Einflusses selber erkannte und die Stelle niederlegte, worauf ihm die Würde eines Oberstkämmerers zutheil wurde. Aber auch seine Mission am französischen Hofe und sein Eingreifen in die spanischen Verhältnisse wird schon von Zeitgenossen bitter getadelt. Er starb den 8. Juni 1715.[128])

Indes, wir haben es hier nicht mit dem Diplomaten und Staatsmanne zu thun. Als Kunstfreund verdient Mansfeld in der Geschichte Wiens einen ehrenvollen Platz, denn er hat mit der Errichtung des zu schildernden Gartenpalastes den Reigen der Neuschöpfung prachtvoller Adelssitze um die Bastionen der alten Stadt eröffnet.

Mit dem Auftreten Erzherzogs Joseph, des römischen Königs, scheint ein gewaltiger Impuls in das Walten der vornehmen Wiener Gesellschaft gekommen zu sein. Vieles, was unter dem alternden Kaiser in eine gewisse Starrheit verfallen war, lebte gleichzeitig mit dem Umschwunge auf, welchen das Eintreten des Kronprinzen ins öffentliche, politische und sociale Leben nach sich zog. Für die Baukunst war die Gründung von Schönbrunn in diesem Sinne bedeutungsvoll geworden, jener erste, grossartige Bau, den Wien seit Jahrhunderten entstehen gesehen hatte. Rasch folgte der hohe Adel dem Beispiele des Hofes; 1697 begann Mansfeld, fast zugleich Fürst Hans Adam Liechtenstein mit dem Palais in der Rossau, 1699 mit jenem in der Stadt, bald darauf Batthiany in der Renngasse, Trautson in der vorderen Schenkenstrasse, endlich Prinz Eugen mit dem Winterpalaste in der Himmelpfortgasse, u. a. Ein bedeutendes Kunstschaffen fieng an, sich auf allen

Seiten in den finsteren, engen Strassen der Altstadt, wie in deren Umgebung zu regen, Prachtbauten und weite Gärten entstanden allenthalben, die Schönheit Italias lachte in die mittelalterliche, klösterliche und pfahlbürgerliche Welt der alten Donaustadt herein, deren Obrigkeit sich denn auch dem Zuge der Zeit nicht fernhielt und in der herrlichen Mehlgrube, sowie in der Umgestaltung ihres uralten Rathhauses ansehnliche Leistungen der Baukunst veranlassen sollte. An der Mehrzahl dieser schönen Werke hatte aber immer Fischer zu schaffen, dessen grosser Künstlergeist denn allmählich dem verjüngten Wien seinen baulichen Charakter aufdrücken sollte.

Mit Mansfeld's Vortritt in einer solchen Unternehmung hängt eine Tradition zusammen, die interessant genannt werden muss, von verschiedenen Schriftstellern aber nicht gleichartig berichtet wird. Freddy[129]) sagt, der Graf habe mit seinem Sommersitze nach den Türkenunruhen den Anfang der grossen adeligen Prachtbauten um Wien gemacht. Die übrige Aristokratie hätte davon aber Gelegenheit genommen, den kunstfreudigen Mann bei dem Kaiser zu verdächtigen, dem man die Sache so vorstellte, als gehe das Unternehmen auf eine Verdunkelung der kaiserlichen Burg hinaus, was unziemlich wäre. Leopold dagegen habe die Sache ganz anders aufgenommen und das Walten des Grafen höchlich gelobt, wobei er den Wunsch aussprach, die anderen möchten vielmehr zum Wohle der Stadt seinem Beispiele Folge leisten. Von dieser Sache weiss nun aber auch Keyssler[130]) zu erzählen, doch ist der ältere Autor noch besser informiert und gibt uns ein helleres Licht in der Angelegenheit. Die Verleumdung seitens der Standesgenossen bei dem Monarchen drehte sich nicht um die Burg in der Stadt, bei deren damaligem Zustande eine »Verdunkelung« wohl niemanden hätte beleidigen können, denn es wäre schwer gewesen, jenes, einer kaiserlichen Behausung unwürdigste Wesen auch durch den schlichtesten Bau nicht in Schatten zu stellen, sondern die schlimme Absicht hatte es viel gefährlicher auf die neue Favorita auf der Wieden abgesehen. Denn dieser Bau war Leopold besonders lieb; hier änderte und besserte er fortwährend herum, hier hielt er Opern und Feste, und gerade dieser sehr wenig geniale Bau blieb ein

Ding, aus dem bei aller darangewendeten Mühe sich nichts Gutes mehr machen liess. Es scheint, dass des Kaisers Liebling, Burnacini, an dem von Leopold's Vorgänger übernommenen Gebäude in einemfort herumdoctorte; aber es wurde dem Kaiser zur Quelle steten Ärgers. Hier war also der Hebel gegen Mansfeld gut einzusetzen. Und so sagt denn Keyssler, dass der neue, schöne Bau dem Grafen, der ein verständiger Herr gewesen, sich nur »als Kriegspräsident besser hätte aufführen sollen«, genug Neider und Feinde machte, die dem Kaiser die Sache »verhasst abmalten«. Doch liess sich derselbe nicht gegen ihn einnehmen; Mansfeld steckte über 300.000 Thaler in den Bau, der bei seinem Tode doch unfertig stand und von den Erben um 50.000 fl. an den Oberststallmeister Fürsten Schwarzenberg verkauft wurde, welcher auch noch bei 300.000 Thaler darauf verwendete. Prachtvolles Mobiliar mache ihn zu einem der vornehmsten Gebäude in und um Wien. An anderer Stelle[131]) aber hat der Verfasser noch bessere und interessantere Nachrichten.

Der königl. grossbritannische und chur-braun-schweigisch-lüneburgische Gesandte am kais. Hofe, Herr von Huldenberg, hatte ihm die launige Geschichte erzählt. Der Kaiser stand eines Tages mit Mansfeld in einem Fenster in der Favorita und besprach verschiedene Veränderungen, welche an diesem Gebäude in einemfort vorgenommen würden. Nach seiner Art stellte da Leopold, der bekanntlich an Devisen, Wortspielen u. dgl. besonderes Vergnügen fand, dem Grafen die Frage, ob ihm wohl bekannt wäre, welche die drei F seien, vor denen man sich besonders hüten müsste, wenn man gut bauen wollte? Auf die Bitte des Grafen, ihm die bedenklichen F zu nennen, meinte der Kaiser, das wären: fiume wegen der Überschwemmungen; fortezza wegen der Eventualität, in Kriegszeiten das Gebäude einreissen zu müssen; und frati wegen der endlosen Bettelei. Hierauf bemerkte Mansfeld, er wisse noch ein F, dessen Nachbarschaft beim Bauen gefährlich werden könnte, würde es aber nur nennen, wenn ihn der Kaiser im voraus seiner Gnade versichern wollte. Das geschah und Mansfeld sagte: Favorita. Leopold aber entliess ihn mit einer huldvollen Antwort.

Ein besonderes Interesse gewinnt das hübsche Histörchen für uns durch den Umstand, dass es von Huldenberg erzählt wurde; denn dieser Staatsmann gehörte, wie wir hören werden, zu den Bekannten Fischer's. Der Adel Wiens hat sich den kaiserlichen Wink aber, wie die unmittelbar aufblühende Baulust deutlich beweist, ernsthaft zu Gemüthe geführt. Den Kostenbetrag anlangend, führt Fuhrmann[132]) 200.000 Gulden als die durch Mansfeld angewendete Summe an; den Ablösungspreis an die Schwarzenberg beziffert auch er, sowie Küchelbecker, mit 50.000.

Als Architekten bezeichnet Nicolai[133]) ganz bestimmt unsern Meister. Doppelt irrt Tschischka,[134]) der den Palast 1725 durch Johann Fischer vollenden lässt, da der Vater damals bereits gestorben war, und indem er die Namen des Vaters und Sohnes confundiert. Andere übergehen die Frage, wer es gewesen, einfach mit Stillschweigen.[135]) Den Sohn allein nennen als Erbauer Schimmer und Täuber,[136]) sowie Andere, — kurz, es ist die alte Verwirrung, die gewöhnliche Confusion, welche uns fast bei jedem Werke des Künstlers in den Nachrichten der Jammerliteratur des alten Wien bis heute begegnet. Es lohnt sich nicht, die ganz wertlosen Angaben gewissenhaft zu verzeichnen. Die Nachforschungen Berger's im fürstlichen Centralarchiv haben aus der eigentlichen Bauzeit, 1697—1715, nichts an den Tag gefördert, woraus sich über den künstlerischen Urheber ein bestimmter Schluss ziehen liesse. Von 1715 an bis gegen Ende der Zwanziger-Jahre währte denn die Inneneinrichtung der prächtigen Anlage, worüber wir auch in Hinsicht der betheiligten Meister gut unterrichtet sind. Gleichwohl brachte Berger eine Reihe bisher unbekannter Pläne und auch einige urkundliche Notizen von Bedeutung ans Licht, welche wichtig sind, um der Autorfrage näher zu treten, die der Verfasser jedoch, wie zu zeigen sein wird, aus ungenügender Vertrautheit mit der Geschichte der beiden Fischer, sowie, befangen in einem gefährlichen Autoritätsglauben an die alte Wiener Literatur, nicht zu verwerten im Stande war. Überdies fehlte Berger die Gabe, neben den Worten der Urkunden auch jene Sprache zu deuten, welche die Kunstformen reden. Seine beiden Abhandlungen über die Geschichte des Palastes bieten daher fleissig gesammelten

Vorrath, aber doch nur Rohstoff, den der Autor selber nicht zu gestalten vermocht hat.

Aus der Mansfeld'schen Periode haben sich im Archive mehrere Pläne und Entwürfe der Palast- wie der Parkanlage erhalten, welche ohne Zweifel als Muster und Projecte zu betrachten sind, nach denen der Bauherr eine Wahl zu treffen gedachte. Einer der Pläne trägt das früheste Datum, das wir in der ganzen Baugeschichte des Objectes kennen, zum Beweise, dass, wie bemerkt, gleich nach Erwerb der Grundstücke bereits an die Arbeit gegangen werden sollte.[137]) Gar interessant ist dabei der Umstand, dass uns auf dem einen dieser Entwürfe der Name eines aus dem Verlaufe unserer Untersuchungen schon bekannten Künstlers begegnet, der auch sonst neben Fischer erscheint, des Gartenkünstlers Jean Trehet, über den vor meinen Funden in den Protokollen des Obersthofmeisteramtes jedoch gar nichts bekannt war. Der betreffende Plan ist nur skizzenhaft gehalten, die Baulichkeiten nimmt er ganz nebensächlich, woraus deutlich erhellt, dass Trehet sich eben nur als Gartenkünstler bethätigte, nicht als Architekt, im eigentlichen Sinne. Die über 2 *m* lange Zeichnung[138]) ist mit einem Massstabe von 30 Toisen versehen; die sorgfältige Ausführung der Gartenpartie reicht jedoch nicht weit über den Raum des bestehenden Parterres hinaus, an dessen Ende eine Terrasse und eine Cascade angegeben ist. Was im Verfolge das langgestreckte, spitze Dreieck des Gesammtgrundrisses ausfüllt, deutet das Brouillon nur leicht an, so den grossen Teich am obersten Ende und die schmalen, dreieckigen Bosquets mit vielen kleinen »Cabineten« zu beiden Seiten der ersten Terrasse. Aussen liest man: »A. S. A. L. P. de Manfailt« (à Son Altesse le Prince de Mansfeld) und auf der Vorderseite am inneren Rande der Zeichnung: Trehet J. F. 1697. Wir ersehen daraus, dass trotz bedeutender Veränderungen also die Hauptideen der heutigen Anlage des Gartens bis auf Trehet's Entwurf zurückgehen; denn die genannten, den Typus des Ganzen bestimmenden Motive, Terrasse, Cascade, dreieckige Seiten-Bosquets, Spiegelteich, blieben der Anlage charakteristisch bis zur Stunde. Ein zweites, circa 1·30 *m* langes Blatt, gleichfalls noch der Mansfeld'schen Periode angehörig, jedoch ohne jede Bezeichnung, bietet, in farbiger Ausführung, sowohl

von der Architektur als vom Garten eine weitere Vorstellung. Letzteren betreffend, erscheint das Parterre beibehalten und ein ähnlich wirksamer Abschluss desselben in Grottenform. Das Gebäude ähnelt ebenfalls bereits dem bestehenden, wenn auch nur im allgemeinen, in den rohen Formen des Ganzen nur; aber das Wesentliche ist zu erkennen: der cylindrisch-thurmartige Mittelbau der Façade, der hier speciell eine breite Treppe vorgelegt ist. Die Aufnahme ist in der Vogelperspective gehalten, das Detail der Gartendecoration mit ornamentalen Dessins, Taxuswänden, Teppichmustern etc. entspricht natürlich in allen diesen Entwürfen dem allgemeinen Geschmacke. Indem wir nun aber auch auf dem dritten Plane wieder das Parterre mit folgenden Stufenpartien und, das Gebäude anlangend, auf den gestochenen Aufnahmen von Delsenbach und Pfeffel wieder das Hauptmotiv des Gebäudes, den runden Mittelbau, antreffen, so glaube ich, auf Eines mit Sicherheit schliessen zu können: es bestand offenbar von allem Anfange an ein Grundgedanke in obigem Sinne für den Palast wie für den Garten vorgefasst, auf dem Geschmack, dem persönlichen Willen, vielleicht selbst auf einem dilettantischen Entwurf des Eigners beruhend, wie wir Ähnliches ja bei Schönbrunn und sonst in jener Zeit oft genug gewahren. Dieser Grundgedanke zieht sich durch die erhaltenen, verschiedenen Pläne etc. wie ein Faden hindurch und kam endlich auch im Fertigen — nach so mancher Modification — zur Erscheinung. Ich glaube daher keineswegs, dass etwa Fischer, von allem Anfang berufen, hier entworfen, projectiert, gebaut, verändert und vollendet habe, — die Sache vollzog sich vielmehr nicht so einheitlich, nicht so einfach. Die Grundidee, wie immer sie entstanden sein mag, durchaus immer aber festgehalten, scheint durch die schaffenden Kräfte verschiedener Meister und Dilettanten hin- und hergewendet worden zu sein, bis eine geniale Persönlichkeit die schönste Lösung fand.

Trehet, den wir zunächst finden, der sich, wie bemerkt, nur auf den Garten einlässt, lieferte hiemit eine Probe seiner Geschicklichkeit auf diesem Gebiete, worüber wir schon vernahmen, dass er bei verschiedenen Cavalieren damit Ehre eingelegt habe. In den Hofacten erscheint er auch, zu Graf Bonaventura Harrach, dem Oberststallmeister, und Fürst Adam

Schwarzenberg in Beziehungen stehend. Berger ist er eine unbekannte Person; in Niemann's Werke heisst er durch einen Druckfehler: Frehet.

Ein dritter Plan ist in seiner Art sehr merkwürdig. Es ist eine 1·20 *m* lange Zeichnung mit verschiedenen Aufschriften. Die eine derselben lautet: »Project, Designation welcher Gestalten in dem fürstlich Mansfeldschen Garthen ordentlich die Hydraulika, Mathematika, Optika, Musurgika und Anderes zu bringen wäre.« Ferner heisst es: »Ohngefährliche Grundlinien des fürstlichen Mansfeldischen Garten, wie solcher an dem Rennweg gelegen, mehr[139]) nach dem Gesicht, nicht aber Abmessung hier auff das Papier gestellet, umb darauss Einige ihme nothwendige Rariteten zu zeigen.«

Eine dritte Notiz gibt eine Erklärung der angewendeten Farben für die »Gartenfeldlein«, Fontainen, Wege, Wasserleitungen, roth seien die Orte der »Inventionen« des Verfassers, Anderes bedeutet unterirdische Anlagen. Besonders ist es demselben hier um Wasserkünste zu thun, die er auf dem Parterre und drei Etagen vertheilt. Die Gartenarchitekturen sind kleinliche Aufmauerungen, Treppen, Galerien und eine Art Kuppelbau ohne Schönheit. Dass auch die hier besprochene Arbeit den Zweck hatte, zur eventuellen Ausführung angenommen zu werden, ergibt sich aus der weiteren Bemerkung: »Wass dieser Riss in der Zeichnung weisset, könnte in einem Modell mit geringen Kosten ad captum besser vorgestellt werden und alles in minuto hervorthun, was dass Majus et Originale haben würde.« Der Entwurf, welcher abermals nur für den Park, nicht für das Palais berechnet war, ist bezeichnet: »F. R. ab Ichtersheim delin: et propos: 1703,« um diese Zeit war man also sich über die Gartenanlage noch nicht einig. Franz Ruprecht von Ichtersheim, Bannerherr von und zu Hochfelden, stammte aus dem unteren Elsass,[140]) sonst ist uns nichts von ihm bekannt, das Project wurde auch nicht beachtet.

Endlich stossen wir aber auf einen, leider nicht signierten, Entwurf im fürstlichen Archiv, welcher bereits actuelle Bedeutung hat für die Erscheinung des gegenwärtigen Gebäudes, und dessen wesentliche Übereinstimmung mit den gestochenen Ansichten in Fischer-Delsenbach »Prospekten« sowie in dem

Pfeffel-Kleiner'schen unbezweifelt ist. Anstatt eine detaillierte Beschreibung hieherzusetzen, welche unzweckmässig wäre, indem wir die Bauanlage ohnehin noch zu erörtern haben werden, scheint es hier praktischer, zunächst nur die Abweichungen zu vermerken, wodurch das Project sich von der Wirklichkeit unterscheidet, denn es sind das in der That nebensächliche Dinge. Die 1 *m* breite und über 1 *m* lange Federzeichnung umfasst Palast und Garten in perspectivischer Darstellung. Alles, wodurch sich der schöne Entwurf von der Ausführung, ja, zum Theil schon von den Stichen unterscheidet, findet seine Erklärung in der Reduction, in Hinweglassung schmückenderer Details etc., im Sinne der ursprünglichen Erfindung aber ist nichts umgestaltet worden. Die Auffahrtsrampen begegnen sich in der Mitte der Escarpe über einem Brunnen, der nie errichtet wurde, die Zugänge der beiden Rampen nach der Heugasse und dem Rennweg haben ornamentierte Gitterthore und auch an der Escarpe-Mauer laufen solche Verschlüsse theilweise fort; alles das kam nie zur Ausführung. Der thurmartige Aufbau des Mittelkörpers des Gebäudes, welcher im Innern die Kuppel des Prachtsaales birgt, hat zierliche Balustraden mit statuarischer Bekrönung, welche schon in dem Delsenbach'schen Stiche von 1715 sowie heute unausgeführt erscheint. Die niedrigen, einstöckigen Tracte, welche neben dem Hauptgebäude Garten und Palast trennen. haben flache Dächer mit Schmuck von Vasen und Figuren, keine Durchgänge nach dem Park, ferner sind die den Hof an den Seiten begrenzenden Dienstbauten ebenfalls noch als Terrassen mit Balustraden etc., also ohne das obere Stockwerk und die hohen Dächer von heute, gedacht. Soweit die Unterschiede am Gebäude, welche eigentlich nicht nennenswert wären und bloss aus ungünstigen Motiven des praktischen Gebrauchs und der Ökonomie sich erklären.

Auch im Garten stossen keine wesentlichen Abweichungen gegen den jetzigen Zustand in jener Zeichnung auf. Am Abschluss des Parterres war eine grössere Fontaine in einer Nische als die gegenwärtige angebracht. Die erste Terrasse hat schon den heutigen Grottenteich, nur führten an dessen Seiten stattliche Treppen zur zweiten. Diese hat später eine unerfreuliche Umgestaltung im englischen Stil erhalten, damals, wenigstens

nach dem Plane, — befand sich hier wieder ein Teich und ein Pavillon, wovon jetzt keine Spur mehr zu sehen. Die letzte Etage endlich hatte schon den grossen Teich, von Pflanzungen umgeben, und mit einem mächtigen Springquell. Auf dem gestochenen Grundriss von Sal. Kleiner zeigt sich der Entwurf der Federzeichnung vollkommen beibehalten, nur dass in der zweiten Etage der Pavillon bereits weggelassen, dafür aber ober dem Grottenteiche noch zwei Reservoirs angenommen sind. Der höchst geschmackvoll arrangierte Boulingreen der ersten Terrasse mit Bosquets, Beeten und Treppen ist ebenfalls heute einer Verwilderung im englischen Charakter gewichen, sowie das Parterre die herrlichsten Teppichmuster der Blumenbeete und zwei ovale Fontainen besass, die nun nicht zu sehen sind.

Während des Druckes dieser Zeilen hatte Se. Durchlaucht Herr Prinz Johann zu Schwarzenberg die Freundlichkeit, mir noch ein Convolut von Bauzeichnungen und Plänen aus dem fürstlichen Centralarchiv zu zeigen, welche sämmtlich Variationen, Umänderungen, Umbauten und Neuprojecte an der Architektur des Palastes, sowie an dem Garten zum Gegenstande haben. Der grössere Theil der sehr sorgfältig ausgeführten Zeichnungen gehört allerdings einer viel späteren Periode an und betrifft im veränderten Zeitgeschmack des anhebenden Rococcos gehaltene Umgestaltungen, die aber nie zur Ausführung gelangten, an Haupt- und Nebengebäuden, als deren Autor sich zum grössten Theile der Ingenieur Andreas Altomonte bezeichnet. Ich habe über diesen sehr bedeutenden Künstler, der noch viel zu wenig erforscht ist, der auch an anderen Orten des Schwarzenberg'schen Besitzes, z. B. in Böhmisch-Krumau, thätig gewesen ist, schon in den Mitth. der Centr.-Comm. 1891, pag. 33 und 35, Nachrichten geliefert. Nicht ihm gehört aber ein Entwurf einer Umgestaltung der Palastfaçade im französischen Zeitstile von circa 1750 an, der, obwohl an sich ganz schön, zum Glück den ursprünglichen Fischer'schen Typus doch nicht alterieren sollte. Endlich befindet sich in dem Convolute aber auch noch eine prachtvolle, sehr künstlerisch ausgeführte lavierte Zeichnung der Hofseite des Palastes, von der ich beinahe meinen möchte, dass sie noch von Fischer-Vater herrühren dürfte; sie ist meisterhaft gezeichnet. Alles stimmt mit dem gegen-

wärtigen Zustande, nur eines ist höchst merkwürdig. Der jetzige thurmartige Mittelaufsatz des Daches, reich mit Statuen besetzt, die jetzt fehlen, ist da, aber nur als Alternativproject aufgeklebt. Darunter erscheint ad libitum eine zweite Lösung dieser Bekrönung in Gestalt einer gedrückten und auf beiden Seiten geschweiften Kuppel, deren Gestalt fast, à la Klosterneuburger Stift, an Kronen gemahnt. Die Lösung ist aber viel weniger schön als die bestehende, offenbar also eine Concession des Meisters an eine momentane Geschmackslaune seines Bauherrn, der vielleicht durch Allio's Projecte für genanntes Stift dazu verlockt worden sein mag. Der cylindrische Thurmaufbau, der echt Fischerischen Stiles ist, kam zum Glück zur Ausführung, freilich leider nur im Rohen, ohne Verzierungen und Statuenbekrönung.

Wir besitzen ein sicheres Zeugniss dafür, dass 1705 der Palast im Äusseren fertig stand, denn bei Freschot heisst es: »Le bâtiment paroît parfait au dehors, mais il n'est pas achevé au dedans, d'une belle idée et d'un bon gout, la façade vers la Ville ornée d'un bel ordre de colonnes, un magnifique perron à l'entrée, une platte-forme qui sert de toît au corps de logis du milieu, entourée d'une balustrade de marbre (?), et une belle distribution de grandes fenêtres, qui donnent jour à l'edifice de tous les côtez.« Die Gärten aber seien noch unvollendet, man sieht erst Mauerstücke, welche die Alleen abschliessen sollen.[141]) Derselbe Verfasser berichtet an anderer Stelle, dass um jene Zeit die Ausführung jenes beau Palais stocken geblieben sei »pour des raisons, qu'on ne dit pas«.[142])

In den »Prospekten und Abrisse einiger Gebäude von Wien etc.«, einer Sammlung von Darstellungen der schönsten Wiener Neubauten jener Zeit, von welchen wir noch besonders sprechen sollen, kommt unser Palais in der ersten Ausgabe von 1713 noch nicht vor, wohl aber in der folgenden von 1715, welche bereits reichhaltiger ist. Die Unterschrift besagt: »Prospekt des Lustgebäudes und Gartens Sr. hochfürstlichen Gnaden des Fürsten von Mansfeld und Fondi. Wie solches schon meistentheils aufgerichtet«. (Im nebenbefindlichen französischen Texte: »dont la plupart est déja achevée.«) Zwischen dem Stich und der eben im Vorhergehenden erwähnten Federzeichnung besteht

nun die innigste Verwandtschaft, die Abweichungen beider von der Ausführung sind fast dieselben, jedoch bei beiden genug geringfügig, um erkennen zu lassen, dass sie beide nur die etwas reicheren Vorphasen derselben bildeten. Merkwürdig ist höchstens, dass, wie bemerkt, schon im Stiche der runde Mittelbau so kahl erscheint wie heute und keine Figuren mehr trägt. Dagegen sind der Brunnen der Escarpe, die Löwen und Vasen, die Eisengitter, die Plattdächer der bloss als Erdgeschosse gedachten Seitengebäude, die Eckpavillons neben dem Hauptbau, zu denen man auf den Plattformen der Seitentracte gelangte, vorhanden; fehlen andererseits wie dort die Durchgänge zum Garten. Die Auffahrten zum Mittelporticus sind mit steinernen Geländern eingefasst, welche auch bestellt, aber nicht ausgeführt wurden. Im Garten besteht die wesentlichste Differenz nur darin, dass sowohl Parterre und erste, als erste und zweite Etage durch Steintreppen verbunden sind. Berger macht hier den Fehler, zu behaupten, dass von dem Belvedere daneben auf dem Blatte »noch keine Spur« zu entdecken wäre, das ist jedoch unrichtig. An der Stelle des oberen Belvederes steht zwar noch kein Gebäude, dagegen erblickt man das untere (bis vor kurzem die Ambrasersammlung) eben im Bau begriffen und mit Gerüsten umgeben, was ganz gut stimmt, denn die Deckengemälde dieses unteren Palastes tragen das Datum 1716, in der Ausgabe von 1715 konnte das Gebäude somit ganz recht im Vollenden begriffen dargestellt erscheinen.

In der Ausgabe von 1719 erscheint als 20. Blatt genau dieselbe Darstellung, nur, dass der beigegebene Text selbstverständlich nicht mehr von Mansfeld-Fondi, sondern, den veränderten Verhältnissen entsprechend, jetzt von dem »Lustgebäude und Garten Sr. hochfürstlichen Durchlaucht Adam Franz Fürsten von Schwarzenberg, Sr. k. k. Majestät Oberst-hofmarschall etc. wie solcher meistentheils aufgerichtet (Maison de plaisance de Son Altesse Monseigneur le Prince de Schwarzenberg etc. dont la plupart est déja achevée)« redet. Berger plagt sich auf unnütze Weise sehr viel damit herum, zu untersuchen, inwiefern etwa und ob überhaupt aus des jüngeren Fischer Autorschaft als Zeichner dieser Blätter (denn sie sind grösstentheils Joseph Emanuel Fischer von Erlach del. signiert) auf

die Frage der Fischer'schen Urheberschaft als Architekten zu schliessen wäre. Die kurze Antwort kann nur lauten: absolut nichts, denn das Werk: »Prospecte und Abrisse« ist eine von Vater und Sohn herrührende Unternehmung einer Kupferstich-Publication hervorragender Wiener Baulichkeiten und Gartenanlagen, welche dieselben zwar gezeichnet, nach Entwürfen wie nach der Natur aufgenommen hatten, wobei sie jedoch durchaus nicht bloss auf eigene Schöpfungen reflectierten, sondern erweislich eine grosse Menge Dinge vereinigt hatten, deren Entwürfe von den verschiedensten, uns heute leider unbekannten Architekten herrühren. Die Aufnahme einer Ansicht des Schwarzenberg'schen Gartenpalastes in jenes Werk beweist somit gar nichts für eine etwaige Annahme der Fischerschen Urheberschaft, Berger bemerkt selbst ganz richtig, dass ebensowenig das Palais derselben Familie in der Stadt, auf dem Mehlmarkt, für einen Fischer'schen Bau genommen zu werden braucht, obwohl es in den Prospecten gleichfalls enthalten ist, ja sogar eine anderweitige Originalzeichnung des jüngern Fischer's existiert (sie wird noch zu erwähnen sein), welche das Gebäude vorstellt. Sowohl der Plan im fürstlichen Archive, welcher dem actuellen Zustand schon so nahekommt, als diese Kupferstiche beweisen somit irgend etwas in gedachtem Sinne; jener entbehrt der Bezeichnung und diese gehören zu einem Werke, das zwar von den Fischer gezeichnet ist, aber keineswegs nur Bauten ihrer Erfindung berücksichtigt.

Unbegreiflich bleibt es, dass nun in solcher Noth Berger keinen andern Helfer anzurufen weiss, als unsere schmähliche, alte Literatur. Und da geräth er denn auf Tschischka,[143]) dessen ganz wertlose, unkritische Angaben über die Fischer er mit hohem Autoritätsglauben verehrt, da doch der Wiener Stadtarchivar als wohlunterrichtet anzusehen sei! In der That eine rührende Naivetät nach allem, was man von Wiener Stadtarchivaren alter und jüngerer Zeiten erfahren hat! Da er in dieser Quelle nun über Joseph Emanuel findet: »Die Paläste der Fürsten Auersperg und Schwarzenberg sind auch dem Plane nach sein Werk,« so erinnert Berger diese gedankenlos hingeworfene Phrase des wohlunterrichteten Stadtarchivars sogleich an seinen nichtsignierten Plan im fürstlichen Archiv und der

jüngere Fischer gilt ihm schon »wo nicht der eigentliche Erbauer«, so doch als der erfindende Künstler. Dabei ist es Berger freilich unangenehm, dass Küchelbecker, welcher doch soviel von Joseph Emanuel als Errichter der Feuermaschine in demselben Schwarzenbergischen Garten zu berichten weiss, in Bezug auf das Palais gar nichts über ihn als Architekten mittheilt. Aber er tröstet sich wieder mit einem andern wohlunterrichteten Stadtarchivar, Karl Weiss, der auch eine Geschichte Wiens verfasst hat und daselbst[144]) das in Rede stehende Gebäude unter diejenigen zählt, »die unzweifelhaft Johann (sic!) Emanuel angehören«, wobei nebst dem aus Tschischka's »Kunst und Alterthum« abgeschriebenen Irrthum »Johann« auch noch das falsche Baujahr 1706 mitunterläuft. Und nicht zufrieden damit, stützt Berger seine Vermuthung mit dem weitern Zeugniss noch eines Wohlunterrichteten, der durchaus irrigen Biographie der Fischer von Grueber in der Allgemeinen Deutschen Biographie,[145]) woselbst der jüngere Meister den Gartenpalast gänzlich nach eigenen Plänen ausgeführt hätte.[146]) Ich habe diese Bemühungen Berger's, sich bei dem Mangel eigener Schwimmkunst an den Strohhalmen dieser traurigen Literatur anzuklammern, schon in meiner Recension seines Aufsatzes im Niemann'schen Werk bedauert, als unnütze Mühe bedauert, und sie als umso überflüssiger erklärt,[147]) als für den Fischer'schen Ursprung und Typus des Baues schon stilistische Gründe zur Genüge sprechen. Berger hat aber diese meine Bemerkung missverstanden, indem er später wieder glaubte,[148]) ich gedächte damit für die Autorschaft des jüngeren Fischer einzustehen, was keineswegs der Fall ist.

An Joseph Emanuel ist als Architekten dabei gar nicht zu denken, wenngleich als Zeichner für die Prospecte. Nachdem das Gebäude als solches 1715 fertig stand — wennschon noch im Inneren viel unausgeführt war — so kann der Sohn dabei gar nicht in Betracht kommen. Er zählte damals erst 22 Jahre, hatte noch gar nichts geleistet, stand noch vollständig in der Unterweisung des Vaters und trat, wie wir vernehmen werden, eben 1713 oder 1714 mit kaiserlicher Unterstützung erst seine künstlerische Bildungsreise in fremde Länder an, auf der er über acht Jahre zubrachte. Bis dahin ist uns nichts anderes

von Leistungen des jungen Mannes bekannt, als einige gelegentliche, unbedeutende Zeichnungen nach fremden Baulichkeiten. Wenn wir nun aber bereits gesehen haben, dass es an den Bau des Schwarzenberg-Palastes schon sehr bald nach 1697 gegangen sein dürfte, da Joseph vier Jahre alt war, und dass 1715 das Wichtigste fertig stand, als der 22jährige erst auf seiner Studienreise sich befand, so braucht wohl nicht weiter erörtert zu werden, welchen Wert die Angaben jener verschiedenen »Wohlunterrichteten« des Herrn Berger haben können. Wenn von einem Antheile der Fischer an dem Baue die Rede sein darf, so kann also lediglich der Vater, nicht der Sohn dabei in Betracht kommen. Wir wollen dieser Frage weiter nachforschen.

Als Fürst Mansfeld am 8. Juni 1715 gestorben war, wurde ein Bericht verfasst, welcher über den Zustand der Vollendung des Baues sehr willkommene Auskünfte bietet. Im Wortlaute möge man ihn bei Berger (pag. 15 f.) nachlesen; ich hebe hier nur heraus, was baugeschichtlich von Bedeutung ist. Es geht aus dem Actenstücke hervor, dass das Gebäude fertig stand. Der Hauptsaal unter der Kuppel zeigte im Innern aber noch »die rauhen Mauern«. Dagegen waren andere Gemächer bereits mit Seidenbrocat, Tafelbetten, Teppichen, Kaminen, Blumenstücken ober den Thüren, Stühlen, Fussböden und Lambris, Spiegeln, Sopraporten von Peter Strudel etc. ausgestattet, die Kapelle auch schon weiss marmoriert. Wieder andere Zimmer werden als »unmöbliert« angeführt, jedoch war auch in diesen bereits ziemlich viel gethan und wird selbst von den Officierszimmern im oberen Stockwerke gesagt, dass sie mit leichten Kosten hergerichtet werden könnten. Als Wesentlichstes mangelte somit die monumentale Ausstattung des Kuppelsaales und der grossen Galerie mit Frescomalereien, Marmorierung und Vergoldungen, letztere hatte um jene Zeit erst das marmorne Pflaster. Als fertig bezeichnet ist ferner der »völlige« Garten mit Glashäusern etc., die 1775 Klafter lange Wasserleitung, Ställe, Wagenschupfen, Dienerwohnungen etc.

Nach dem Tode des Gründers folgten nun die Unterhandlungen wegen der Erwerbung durch den Fürsten Schwarzenberg, welche 1716 abgeschlossen wurden, und erst 1720 beginnt

die Wiederaufnahme der Arbeiten, durch welche das noch Unfertige, besonders die künstlerische Ausstattung jener beiden monumentalen Innenräume, dann aber auch zahllose Kleinigkeiten, auch schon Reparaturen u. dgl., zustande kommen sollten. Von diesem Zeitpunkte an wäre es allenfalls möglich, dass von 1722 an auch Fischer jun. einigen Antheil genommen haben dürfte, denn in genanntem Jahre erscheint er nach seiner Reise erst wieder in Wien und ist in der That, wennauch auf einem nicht künstlerischen Gebiete, sondern als Mechaniker, mit seiner Dampfmaschine, für denselben Garten thätig, — eine frühere Beschäftigung für den Gegenstand lässt sich aber nicht zugeben und ist gar an seine Urheberschaft am Plane absolut nicht zu denken. Wenn somit irgend eine frühere Hinweisung auf einen Fischer bei dem Baue vorkommen sollte, so kann unbedingt nur an Johann Bernhard gedacht werden.

Und eine solche Erwähnung findet sich in der That; Berger selbst hat das Verdienst, sie entdeckt zu haben — und gerade auf diesen wichtigen Fund legt der unsichere Autor keinen Wert, dem das Geschwätz unserer Localhistoriker als Evangelium galt! Im September 1720 wird dem Fürsten von seinem Hofmeister Lennep u. a. berichtet, es müsse wegen eines Schlauches, der das Paradezimmer im Garten beeinträchtige, eine Vorkehrung getroffen werden, wobei als Baukundiger ein »Herr Fischer« erwähnt wird. Dies scheint Berger nun ganz unbedeutend; er meint, an »einen Architekten höheren Grades oder ein Baugenie« brauche dabei gar nicht gedacht zu werden, indem »dieses unbedeutende Moment kaum der Erwähnung wert« wäre; in einem zweiten Berichte sei auch in derselben Schlauchangelegenheit von einer Besprechung mit dem »Maurermeister« die Rede — also keine Rede von unserem Künstler. Wir sind da ganz anderer Meinung und halten bestimmt dafür, dass nur Johann Bernhard (denn der Sohn war 1720 noch abwesend) gemeint sein kann. Berger hat es wohl auch geahnt, denn wozu überhaupt die Anführung, wenn er nicht an unseren Fischer gedacht hätte? — Jedoch die Geringfügigkeit der Sache schreckte ihn zurück, den grossen Schöpfer der Karlskirche mit einem Canalschlauche in Verbindung zu bringen.

Nun appelliere ich aber an die Erfahrungen aller unserer grössten Architekten der Gegenwart und frage, ob sie mit derlei Kleinigkeiten nicht hundertmal Arbeit und — Ärger genug gehabt hätten, ob so etwas nicht recht wohl auch an den Schöpfer der grossen künstlerischen Idee eines Bauwerkes heranzutreten pflegt? Sie werden nur mit seufzendem Ja antworten! Dass aber nicht der Maurermeister mit diesem Fischer identisch sei, das geht, was Berger auch übersehen hat, aus dem Letzterem gegebenen Titel: »Herr« hervor, welcher wohl dem kais. Bauinspector von Erlach, aber, nach damaligem Gebrauche, dem bürgerlichen Maurermeister nicht gebürte. Und wenn nun mit dem »Herrn Fischer« der Maurermeister nicht gemeint sein kann — die Acten jener Zeit sagen ausnahmslos immer nur: der Haggenmüller, der Steinböckh, dagegen aber: Herr Fischer, Herr Burnacini, Herr Strudel — gibt es damals einen zweiten Baukundigen »Herrn Fischer« in Wien als Johann Bernhard? Meine ziemlich reiche Personalkenntnis aus jenen Tagen wüsste keinen aufzutreiben! Zur Bestätigung dieses dient weiters ein Fund, den Berger's Nachfolger im fürstl. Centralarchiv, Herr A. Mörath, gethan hat. In einer Hauptcassarechnung vom 27. August 1721 heisst es: »vor den Inginir Bernard Fischeren eine Discretion von 150 fl.« Die Bezeichnung seiner geleisteten Arbeit fehlt zwar, doch ist es sehr wahrscheinlich, dass sich die Angabe auf obige Schlauchangelegenheit beziehe. Eine weitere Entdeckung Mörath's aus der sog. cassierischen Rechnung von 1730 beweist dann allerdings auch, dass in späterer Zeit auch der jüngere Fischer an dem schon fertigen Baue noch allerlei Einzelnes und Details besorgt haben mag: »12.—18. Februar 1730. Dem herrn Joseph Emanuel von Fischer, kays. Inginir haben Ihro Durchlaucht wegen angebung im und anderer arbeith und riss- so wohl beym fürstl. Hauss im gartten am Rennweg zur erkäuflichkeit 100: spec. ducaten gnädigst angeschafft, die gegen seiner quittung à 4 fl. 9 kr. verabfolgt worden . . . . . 415 fl.« Dass Joseph Emanuel aber nicht 1730 erst, sondern gleich nach seines Vaters Ableben an dem Werke beschäftigt gewesen, zeigt eine Entschliessung des Fürsten Adam Franz, dat. Prag, 4. Sept. 1723, an seinen mit allen Kunstangelegenheiten beauftragten

Bereiter Mayer in Wien: »Sonsten ist Uns auch sehr lieb, dass im Garten (so wird in den fürstlichen Acten in der Regel das Sommerpalais am Rennweg sammt allem, was dazu gehört, genannt) mit allen wohl von statten gehe und thun wir nicht allein den beschehenen accord über die vergoldung derer Capitälen gnädigst approbiren, sondern erlauben auch, dass weniger nicht das übrige noch anhandgebung des Herrn Fischers verfertiget und darüber so gut als möglich gehandelt, auch die Fenster noch anheur zum Stand gebracht werden.« Durch diese urkundlichen Belege ist nun wohl jeder Zweifel über beide Fischer, Vater und Sohn, als Architekten des Schwarzenberg-Palais ausgeschlossen.

Ich halte also dafür, dass die Gestalt, in der das Gartenpalais heute vor uns steht, abgesehen von den schon erwähnten Vereinfachungen und nicht erfreulichen Modificationen im Detail, dem älteren Fischer zuzuschreiben sei. Ich will nicht bestimmt behaupten, dass er schon seit 1697 daran gearbeitet habe, denn die verschiedenen Skizzen etc. lassen fast vermuthen, dass Mansfeld anfänglich mancherlei versucht und gewählt haben dürfte; in einem bestimmten Momente trat der Künstler wohl aber an die Leitung des Werkes heran und drückte ihm seines Geistes Stempel auf, wobei er möglicherweise in früheren Ideen und in speciellen Wünschen des Bauherrn ein theilweise fremdes Element zu bewältigen gehabt haben mag.

Auffallend könnte befunden werden, weshalb das Palais in dem »Entwurf einer historischen Architektur« keine Aufnahme gefunden habe, wenn es von Fischer herrühren soll. Indessen, das IV. Buch jenes Werkes enthält laut Titelangabe keineswegs das gesammte architektonische oeuvre des Meisters, sondern nur »einige Gebäude von des Autors Erfindung und Zeichnung«. Und wenn nun auch das Schwarzenberg-Palais selber gerade darinnen nicht enthalten ist, so liefert der »Entwurf« doch einige sehr schätzenswerte Vergleiche, welche die Vermuthung bestärken. Wir treffen hier mehrere »Lustgebäu«, also Gartenpalais, Villen, Casinos, deren allgemeiner Typus einer gewissen Affinität mit jenem nicht entrathet. Das Grundmotiv eines cylindrischen Mittelkörpers des Baues mit erhöhtem Aufsatze und anstossenden Flügeln ist für derlei Gartenarchitekturen

etwas echt Fischerisches. In dem rückwärtigen Gartenpavillon des Trautson-Palais (Taf. VII.) ist es mit nur Einem Geschoss durchgeführt, der Aufbau ebenfalls rund, mit Statuen und Attica. Bei Klesheim (XVII.) haben wir die Seitenflügel, das Corps de logis, den Dachaufsatz (hier allerdings nicht rund), die dreibogige Halle des grossen Entrées und die Doppelrampe zur Auffahrt in sehr übereinstimmender Weise. Das auf Taf. XVIII. entworfene Lustgebäude, von dem es bloss heisst »vor den N. N. in Wien«, hat ebenfalls Flügel, dreitheiliges Entrée und einen rundausgebauchten Dachaufsatz, in der Mitte mit statuenbekrönter Balustrade; und wieder ähnlich ist auf Taf. X. des V. Buches ein nicht weiter bezeichnetes Lustgebäude zu sehen, wo ebenfalls die Flügel und der runde Aufsatz vertreten sind. Die querovalen Öffnungen begegnen übereinstimmend an den Dachaufsätzen unseres Palais, in Klesheim und auf angeführtem Blatt XVIII. Auf der Gartenseite entspricht ersteres ferner sehr jenem Entwurf für den N. N., indem in beiden Fällen der Mittelbau schon von unten auf im Halbkreise vorspringt und ebenmässig dann in den ebenso geformten Dachaufsatz übergeht, sowie die Flügel auch in rechten Winkeln austreten. Die Consolen-Paare unter dem Hauptgesims verwendete und gestaltete der Architekt genau so beim Trautson-Palais, sowie bei der Reichskanzlei. Der hier charakterisierte Haupttypus war Fischer so geläufig, dass er ihn selbst spielend anbrachte, so auf dem Blatt des Tempels von Niniveh bei dem Einen Nebengebäude (I. Taf. X.) oder bei dem Erdgeschoss-Vorbau der Phantasie-Architektur auf dem XI. Blatt des V. Buches. Ich erinnere auch an das oben über das Schloss Neuwaldegg Gesagte. Die jonischen Capitäle mit, unter den Voluten herabhängenden Laubbüscheln entsprechen Fischer's Stil vollkommen, die Muschelmotive über den Belle-Etage-Fenstern finden wir an der Salzburger Studienkirche. In den Eigenthümlichkeiten des Details wie in der Grösse und geistvollen Composition des Ganzen wäre also nichts zu entdecken, was nicht des Meisters Individualität deutlich verkündigen würde, und diese stilistischen Gründe sind schwerwiegend.

Die herrliche Schöpfung, von der man im Zweifel ist, ob man der Hof- oder der Parkseite den Vorzug ertheilen solle,

ein Werk schönster Harmonie und edelster Heiterkeit, hat an Nicolai wieder ihren Kritikaster gefunden. Ich fasse sein ungerechtes Urtheil in Kurzem zusammen. Die Architektur, meint er, sei, wie bei Fischer, immer »ansehnlich, aber nicht correct«. Indem wir uns entsinnen, was die Aesthetik der Josephinischen Epoche unter Correctheit in der Baukunst verstand, trösten wir uns des Tadels. Dass auf das »halbe« Erdgeschoss zwei ganze folgen (soll heissen: Ein ganzes) und dann wieder zwei halbe, gebe kein »elegantes Ansehen«. Fenster und Pilaster zwischen denselben hätten kein gutes Verhältnis und seien »etwas schwer«, »ganz unverzeihlich aber«, dass die Pilaster unter dem obersten Halbgeschoss aufhören, ein Fehler, den der Verfasser noch an dem Dominik Kaunitz'schen Palais in der Johannisgasse, an der neuen Reichskanzlei und am Liechtenstein'schen Majoratshause wahrnimmt, welch letzteres »von der reinsten, edelsten Baukunst ist, und sonst keinen Fehler hat«. Unter den Fenstern des letzten Halbgeschosses sei »wunderlich«, dass das Gebälk, den Fenstern »zu gefallen« (?), »noch überdiess architravirt, d. h. verstümmelt ist«. Die »Säulenlaube« wäre zwar schön, aber die »Kuppel« darüber gefällt ihm nicht. Das Ganze »beleidige das Auge«, und habe »etwas incongruentes«, indem die Einzelheiten zwar gut wirkten, aber, »unüberlegt zusammengesetzt,« entgegengesetzte Wirkungen hervorbringen.[149])

Ich setze die Urtheile der Nicolai, Milizia etc. gerne gewissenhaft hieher, um mich von jeder Einseitigkeit für meinen Künstler fernzuhalten. Der Tadel des verknöcherten Doctrinarismus wird neben dem bezwingenden Eindrucke des Anblickes nicht schaden. Man wird die Armseligkeit jener Spätzeit des XVIII. Jahrhunderts umso deutlicher fühlen, wenn man sich überzeugt, wie dieselbe, an ihrem Regelbüchlein klebend, für das freie Schaffen einer kräftigen Phantasie kein Organ mehr besass. Der Tadel von der mangelnden Congruenz ist wohl das Thörichste, was Nicolai sagen konnte, denn das Gebäude — besonders von der Gartenseite, — steht da wie aus Einem Gusse, in entzückendster Harmonie der Erscheinung. Gerechtfertigter scheint, was Nicolai von dem letzten Halbstocke sagt, doch glaube ich, dass hier vielleicht eine zwingende Nothwendigkeit aus praktischen Ursachen vorlag. Es scheint mir nicht

wahrscheinlich, dass Fischer freiwillig im ersten Entwurfe solche winzige Fensterchen als dritte Verkleinerungsstufe auf jene der Noble-Etage angeordnet habe, aber nachdem sie wohl eingeschoben werden mussten, hat er sie durch die Einschaltung zwischen zwei mächtige Gesimse so geschickt in Unterordnung gestellt, dass die ganze Partie fast als Ein einheitliches, grosses Hauptglied des oberen Abschlusses zu wirken scheint, wie das bei des Meisters Reichskanzlei-Bau ganz ähnlich der Fall ist.

Berger's sorgfältige Zusammenstellung des Urkundenmateriales ermöglicht es mir, es dem Leser zu überlassen, sich über eine Menge interessanter Dinge Kunde zu beschaffen, welche den Fortschritt betreffen, den schon unter Mansfeld, dann unter Schwarzenberg, verschiedene Einrichtungen in Haus und Garten nahmen. Aber nur auf diejenigen Punkte kann ich hier eingehen, welche baugeschichtlichen Charakter haben. Man lese dort somit nach, was von den Stallungen, von der Kapelle und ihrem Inventar, von den Orangenhäusern mitgetheilt wird, zu deren Bestellung mehrfache Ankäufe bei den Volkamern in Nürnberg gemacht wurden, deren einen wir bereits bei der Besprechung des Schönbrunner Schlossbaues als Verfasser eines Werkes über die Zucht jener edlen Bäume kennen gelernt haben. Auch was Berger in ausführlicher Weise über die Verhandlungen des Ankaufes berichtet; wodurch das Haus Schwarzenberg in den Besitz des Palais gelangte, brauche ich nicht eingehend zu wiederholen. Sowohl die Witwe Mansfeld's als seine Töchter scheinen vor den noch bedeutenden Kosten der Vollendung zurückgeschreckt zu sein. Nach längerem Zögern von Seite des Fürsten kam der Kaufvertrag am 12. Juni 1716 zustande, wonach das gesammte Besitzthum sammt der completen Einrichtung, Garten, Mobiliar und Wasserleitung um einen wahren Kaufschilling von 50.000 fl. Rh. und 1000 Ducaten oder 4000 fl. Leihkauf in dessen Eigen übergieng. Wie Berger dafür hält, war der Fürst in der Angelegenheit der Erwerbung auch aus dem Grunde nicht besonders eilig, weil ihn damals eben die prächtige Einrichtung seines Palastes in der Stadt und des Jagdschlosses Ohrad bei Frauenberg in Böhmen vollauf in Anspruch nahm.

Bau- und Einrichtungsarbeiten des Gartenpalastes begannen erst, wie erwähnt, von neuem mit dem Jahre 1721, wo im September der uns schon bekannte Steinmetzmeister Andreas Steinböckh in Eggenburg aus dortigem Stein ein Geländer mit Füllungen und Postamenten für die Cascade zu 17 fl. per Klafter zu liefern übernimmt. Es war dies das Geländer um den Dianenteich am Ende des Parterres, wo auch die Figur eines wasserspeienden Hirsches aufgestellt wurde, wie diese, längst beseitigte Fontaine in dem Stiche G. D. Heumann's in dem Pfeffel-Kleiner'schen Werke zu sehen ist. Steinböckh übernahm dann, 11. Februar 1722, auch die Herstellung eines ähnlichen Steingeländers für die Auffahrts-Rampen im Palasthofe, 20 fl. per Klafter, welches aber unausgeführt geblieben sein muss, denn weder alte Abbildungen deuten auf seine Existenz hin, noch besteht ein solches heute. Die prachtvollen Brüstungen der Entréehalle von Schmiedeeisen, Meisterwerke ersten Ranges, dürften um jene Zeit entstanden sein. Das mittlere dieser Gitter habe ich bereits publiciert.[150]) Berger meinte, die Arbeit einem Augsburger oder Nürnberger Schlosser zuschreiben zu sollen, welcher Annahme in seinem Aufsatze bei Niemann ich in dem citierten Artikel der »Presse« bereits entgegentrat, indem ich entschieden hier Wiener Arbeit erblicke; und nun hat der Autor (in den Berichten des Wiener Alterthums-Vereines pag. 27) selbst Gründe gefunden, welche die Urheberschaft des Wiener Schlossers Johann Schönneck und seines Gehilfen Jean Gollicard wahrscheinlich machen.[151])

Mit Herbstesanfang 1723 beauftragt der Fürst seinen Bereiter Andreas Mayer oder Meyer, welcher merkwürdigerweise mit der Besorgung sämmtlicher Kunstangelegenheiten betraut ist, das Erforderliche anzustellen, damit er mit dem ganzen Hofstaate das bewohnbare Palais beziehen könne, wenn er Mitte November nach Wien kommen würde. Die Berichte über den Fortgang der Arbeiten lauten auch erfreulich, nur ein nicht weiter genannter Bildhauer Antonio will mit der seinigen zum Verdruss des Fürsten gar nicht vorwärtskommen, u. s. w. Da es nicht unsere Aufgabe ist, die Geschichte des Palastes zu schreiben, sondern nur insofern auf dieselbe hier einzugehen ist, als sie mit derjenigen unseres Meisters zusammenhängt, können wir

an diesem Punkte auch einen Abschluss machen. Die Arbeiten dauerten zwar noch lange fort, haben aber ersichtlich mit den beiden Fischer nichts Weiteres zu schaffen als was aus den bereits mitgetheilten Acten hervorgegangen ist, — wenigstens fehlt dafür jeder Fingerzeig. Noch vor 1725 muss die wenig schöne Veränderung der Nebengebäude im Hof stattgefunden haben, wodurch an Stelle der vornehmen Terrassen mit Balustraden ein Stockwerk für Diener- und Beamtenwohnungen mit den hohen, unmonumentalen Dächern aufgesetzt wurde. Neben dem Hauptgebäude entstanden noch später die beiden Zugänge vom Hof in den Garten, welche nicht ursprünglich projectiert waren. Das Pfeffel-Kleiner'sche Werk stellt schon den umgestalteten Hof vor, wohl noch ohne die Gartenthore, hat aber zugleich auffallenderweise wieder den runden Dachaufbau, sowie die Attiken der Flügeltracte, des Palais mit dem projectierten Schmucke von Statuen, der schon im Fischer-Delsenbach'schen Werke fehlt, und Kleiner will doch seine Blätter »nach dem Leben« gezeichnet haben! Es ist dies ein Räthsel, welches auch ich, mit Berger, nicht zu lösen weiss. Übrigens ist trotz derlei Versicherungen auf unsere alten Ansichten eben nicht viel zu halten. Der kleine Stich bei Kurzböck z. B. zeigt den Statuenschmuck des Aufsatzes und die hohen Dächer der Seitengebäude, dagegen die Eingänge zum Park nicht, obwohl diese 1779 längst vorhanden waren. Kleiner dürfte lediglich aus Schönheitsgründen jene Abweichung von der Wirklichkeit sich erlaubt haben, denn es hat nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, dass der Aufbau je anders ausgesehen habe als heute.[152])

Was sonst noch von dem Palaste und seiner gänzlichen Ausstattung sowie über die Vollendung des Gartens zu sagen wäre und bis in die Zeit nach Fürst Adam Franzens plötzlichem Tode, am 11. Juni 1732, hinaufreicht, bezieht sich ebenfalls auf Dinge, welche wir in die Geschichte Fischer's nicht zu verweben brauchen. Das Wichtigste davon ist die malerische Ausschmückung mehrerer Räume durch Daniel Gran, einen der grössten Künstler unseres Vaterlandes, dessen Geschichte kaum weniger vernachlässigt ist als die der Fischer und gleichfalls eine umfassende monographische Arbeit erheischen würde. Was Verfasser dieses an verschiedenen Orten sowie auch

Berger bereits über den Maler veröffentlicht haben, hat bloss den bescheidenen Wert erster bescheidener Versuche, um aus dem Dunkel zu kommen. Auf einen zweiten Gegenstand, die Errichtung der Fischer'schen Feuermaschine im Schwarzenberg-Garten, kommen wir noch ausführlich zu sprechen. Von den Künstlern und Handwerkern aber, welche in dieser letzten Periode für den Palast und Park zu thun hatten, wollen wir der wichtigsten hier kurz gedenken, weil einige von ihnen auch im Verfolg unserer Darstellung neben den beiden Fischer eine Rolle spielen. 1725 beginnen die Wiener Marmorierer, Gebrüder Johann und Balthasar Haggenmüller,[153]) die Arbeiten in der grossen Galerie nach einem Risse, dessen Urheber allerdings einer der Fischer gewesen sein könnte, — der Vater, der 1723 starb, müsste ihn natürlich hinterlassen haben. Die Vergoldungen besorgte der Maler Johann Franz Hörle (dessen als Hörl, Herl, Herle, Werl, Wörl, Werndl, Wörndle etc. geschriebener Name genug Confusion angerichtet hat), der Lehrer und Schwiegervater Gran's. Die Gartenfiguren rühren von Lorenzo Mattielli her, endlich sind an den untergeordneten Bauarbeiten mehrere Maurer des Namens Martinelli beschäftigt, so Anton Erhard, Franz etc., welche für unsere weiteren Untersuchungen zur Geschichte der Fischer von der grössten Wichtigkeit sein werden. Auf einzelne Daten aus ihrem Schaffen am Schwarzenberg-Palais kommen wir bei jener Gelegenheit dann auch zurück.

Nebst den schon erwähnten Darstellungen des Palastes gibt es noch zahlreiche andere aus älterer und neuerer Zeit. Eine Zeichnung, wohl mit Unrecht Hohenberg zugeschrieben, erschien auf einer Auction in Wien 1882,[154]) Niemann publiciert Taf. I. den Grundriss, II. malerische Ansicht des »Schlosshofes«, III. die Hauptfaçade, IV. Querschnitt, V. die Gartenseite. — In dem fürstl. Centralarchiv zwei getuschte und zwei colorierte und feine Federzeichnungen. Vergl. Katalog d. histor. Ausstellung der k. k. Akademie 1877, Nr. 189—194. — Ein elender Stich bei Kurzböck ad pag. 209. — Kleiner-Pfeffel, II. Taf. 20.

Das Jahr 1697, von welchem wir hier ausgegangen sind, um auf das Schwarzenberg-Palais zu sprechen zu kommen, ist auch durch ein Familienereignis für Fischer bemerkenswert. Die Taufacten von Sct. Stephan verzeichnen die Taufe eines

Mädchens als Kind des Architekten und seiner Gattin Sophie Constantia, am 2. Januar, welches die Namen Euphemia Genofeva Margaretha Josepha erhielt. Wir finden diese Tochter noch bei späterem Anlasse. Fischer hatte noch eine zweite Tochter, wahrscheinlich eine jüngere, Maria Anna, deren Taufe in den Matriken von Sct. Stephan nicht vorkommt.

Ich komme nun zu einem neuen, wichtigen Gegenstande, zu der complicierten Frage, ob die beiden fürstlich Liechtenstein'schen Paläste in Wien als Fischer's Schöpfungen anzusehen seien; ferner aber zu der auch für die Geschichte der Karlskirche und anderer Abschnitte in Fischer's Schaffen bedeutsamen Frage: wer ist der in unserer Literatur fortwährend als grosser Wiener Architekt angeführte Martinelli? Obwohl nun der Anfang der Bauunternehmung bei den zwei Liechtenstein'schen Palästen um zwei Jahre auseinanderliegt, 1697 und 1699, so fasse ich die Erörterung über beide doch hier in eins zusammen, aus dem Grunde, weil eine Anzahl Gesichtspunkte sich dabei berühren.

Fürst Hans Adam Andreas ist der Bauherr der Paläste, an welchen also gleichzeitig gearbeitet wurde: jenes in der Vorstadt Rossau (heute die fürstliche Gemäldegalerie) und des grösseren in der Schenkenstrasse in der Stadt, das Majoratshaus genannt. Der ausgezeichnete Staatsmann und weise Financier, welcher der Fürst war, trat in seinen Palastbauten als freigebigster Maecen der Künste und zugleich als volkswirtschaftlich sorgender Besitzer auf. Als nach der Türkenzeit auch in den Gegenden des Werdes wieder einiger Anbau begann, erwarb der Fürst daselbst ansehnliche Gründe. Hier lag eine grosse, vorher dem Grafen Wickhard von Auersperg gehörige, bei den Wiener Studenten für das Ballspiel sehr beliebte Wiese, welche der Fürst 1694 in seinen Besitz brachte, um daselbst ein Bräuhaus zu errichten. Sein Plan gieng dahin, an diesen verödeten Stellen eine neue Vorstadt zu besiedeln, die Karlsstadt, welche aber ihren officiellen Namen im Volksmunde mit demjenigen des Liechtenthales vertauschen sollte. Die Kirche zu den vierzehn Nothhelfern, daselbst erst 1712 begonnen, war ebenfalls eine Widmung des edlen Fürsten, von dessen Baulust sich eine schöne Erinnerung erhalten hat. Viel citiert finde ich die

Erwähnung zuerst in Schachner's Lustra decem coronae etc., wo (pag. 23) es heisst: »Festivum est Adami Principis Conditoris dictum: se quem tantis fortunis cumularit Divina bonitas, quotannis ad triginta florenorum millia elemosyne nomine dividere, sed in egentes laboriosos, murarios scilicet ac operas, non item eos, qui ultronea fere mendicitate sceleratum otium alant: hac de causa non ambitione ductum, cui satis alioquin ad habitandum palatiorum sit, sumptuosas adeo aedificationes suscipere.« [155])

Es wurden Strassen angelegt und Bauplätze vergeben, der Fürst kaufte auch noch weitere Grundstücke hinzu, so einen Auerspergischen Garten, an Stelle dessen 1697 der Neubau begann, ferner einen Complex aus dem Besitze des Reichsgrafen Martinitz, wo dann das Orangeriegebäude seinen Platz erhielt. [156])

Den »Schlussstein« der Anlage bildete übrigens nicht der Bau des Palastes, sondern erst nach dem am 16. Juni 1712 erfolgten Ableben Johann Adam's die Grundsteinlegung zur Nothhelferkirche am 20. November jenes Jahres. [157])

Niemann theilt mit, dass sich in der fürstlichen Bibliothek der Entwurf eines Palastbaues befinde, welcher als ein nicht zur Annahme gelangtes Project für die Ausführung zu betrachten ist. Beigegeben ist eine Beschreibung des Projectes in Briefform, unterzeichnet von Carlo Fontana mit dem Datum 1696, und an den kaiserlichen Gesandten in Rom, Grafen Martinitz, gerichtet. Dieser, ein mit allen Verhältnissen in der päpstlichen Residenz sehr vertrauter Mann (wo er bis 1700 seinen Posten behielt, dann aber, in Ungnade gefallen, die Stelle an den Grafen Leopold Lamberg abgab) [158]), besorgte also in Rom dem Fürsten, der dem Reichsgrafen Max Guidobald von Martinitz, Chef des Hauses Schmetschna, eben sein Territorium an der Stelle des späteren Orangeriehauses abkaufte, einen Entwurf für einen Palastbau, der auf dem benachbarten, ebenso von den Auersperg erworbenen Grunde errichtet werden sollte. Interessant ist es, dass Martinitz in Rom gerade an Carlo Fontana gerieth, welcher Architekt, wie schon gezeigt wurde, zu den damals in Rom studierenden Österreichern und auch zu Fischer wahrscheinlich in Beziehungen gestanden war.

Fontana's Entwurf hat quadratische Grundrissform, im Inneren einen ganz abgeschlossenen, mit Hallen oder Arcaden umgebenen Hof, in dessen Mitte aber ein mit einer Kuppel gekröntes Gebäude, an das, dem Eingange gegenüber, sich die Haupttreppe anschliesst. Niemann folgert aus einer gleichfalls vorhandenen Instruction des Fürsten an den Architekten, worin des vor der Stadt gelegenen Ortes Erwähnung geschieht, dass Fontana's Project somit nur das Rossauer-Palais betreffen könne, und wir sind ebenfalls der Meinung, dass es sich damit keineswegs um einen Plan des künftigen Majoratshauses in der Stadt etwa handle; jedoch nicht so sicher scheint uns, ob man damals auch schon an den Platz des jetzigen Gebäudes in der Vorstadt gedacht habe; ob es sich nicht vielmehr um einen an der Stelle des heutigen Orangeriehauses zu errichtenden Bau handelte, weil ja dessen Area von Martinitz erkauft worden war. Die erwähnte Instruction, welche vor die Einsendung des Entwurfes Fontana's fällt, spricht sich in allen Punkten für eine einfache Anlage aus. Sie soll zwar eine Kapelle haben, heisst es darin, die Zimmer mögen aber nicht über 20' sich erheben: »del resto io non desidero ornamenti superflui.« Wir haben Fontana's Principien der simplicità bereits kennen gelernt; der Antrag kam ihm daher wohl zurecht und sein opus lässt auch an Schlichtheit nichts zu wünschen übrig; ja es verdient die Bezeichnung »geradezu nüchtern«, welche ihm Niemann gibt.

Trotzdem fand das Project keine Verwirklichung. Aus welchen Gründen es beiseite geschoben wurde, wissen wir nicht; ebensowenig, auf welche Art das vollendete an seine Stelle trat und welche Factoren dabei intervenierten. Niemann bemerkt sehr richtig, es mag auch demjenigen Künstler, welcher das ausgeführte Palais entwarf, gleichwie Fontana, Einfachheit zur Vorschrift gemacht worden sein, denn bei aller bedeutenden Wirkung durch seine Verhältnisse entbehrt der Bau doch jedes Reichthums der Formen und Details. Auch dieses Project aber scheint mehrere Phasen durchgemacht zu haben, bis es zur heutigen Erscheinung gedieh. Zunächst bezeugen dies eine Anzahl Aufrisse und Pläne, ehedem Eigenthum des verstorbenen Wiener Architekten Ferencz Schulz.[159]) Wie ich erzählen hörte, soll Schulz eine Zeitlang die ehemals den Fischer gehörige

Realität auf der Wieden besessen haben, von der noch Nachricht zu geben sein wird, was übrigens keineswegs die Urheberschaft derselben an jenen Plänen beweisen würde, denn wenn sie auch einst in deren Besitz gewesen und so im Hause allmählich an Schulz gelangt sein sollten, so können sie von Fischer auch bloss gezeichnet oder erworben worden sein, wie das bei den Herausgebern des Prospecten-Werkes sehr begreiflich wäre. In diesen Zeichnungen stimmt nun wohl der Grundriss bis auf Geringfügigkeiten, dagegen sind die Flügel um das obere Stockwerk niederer und ragt daher der mittlere Saalbau hoch über das Übrige empor. Die korinthischen Pilaster des Mitteltractes haben verkröpftes Gebälke, zwischen ihnen stehen blinde Arcaden und in gerader Form verdachte Fenster.

Eine andere Suite Zeichnungen besitzt die Bibliothek des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, sie sind mit Tusche von Sal. Kleiner 1732 gezeichnet.[160])

In den Fischer-Delsenbach'schen Prospecten, Tafel 25, ist eine hübsche Ansicht des Palastes von der benachbarten Höhe des jetzt Dietrichstein'schen Gartens gegeben, welche das Hauptgebäude schon vollkommen im heutigen Zustande, dagegen die Vorgebäude anders darstellt. Sie umschliessen hier den halbkreisförmigen Vorhof gegen die jetzige Fürstengasse als ein Erdgeschoss mit Terrassendächern, an deren Rande Figuren stehen. Das innere Halbrund ergänzt sich nach aussen zum Viereck. Die queroblongen Fenster dieser niedrigen Tracte sind durch derbe Wandpfeiler geschieden, in der Hauptachse bildet ein reiches Säulenportal mit Nischen und Statuen den Zugang. Das vis-à-vis stehende »Orangenhaus«, wie es noch heute heisst, hat schon die gegenwärtige Gestalt. Mit dieser Anlage des Vorhofes stimmt eine jener Zeichnungen Kleiner's, welche Niemann, Tafel XIII., vergegenwärtigt, vollständig überein. Heute zeigen sich die Nebengebäude nur zu einem Theile; die vordere Partie des halbrunden Hofes umschliesst ein kunstloses Gitter und den Eingang bildet ein Bogen, welcher erst nach der Übertragung der Bildergalerie in den Palast 1806 errichtet wurde.

Eine Eigenthümlichkeit des Palastes besteht in dem Umstande, dass er sich von den gleichzeitigen, zahlreichen Villen

des Adels in der Umgebung der Stadt durch seine grossen Dimensionen, sowie durch seine ernst-monumentalen Verhältnisse bei fast gänzlicher Schmucklosigkeit auszeichnet, während sonst bei solchem Anlasse heitere, leichtere Formen und dem Wesen des Ländlichen gemäss auch bescheidenere Masse gewählt zu werden pflegten. Fürst Hans Adam hielt allerdings aber so prächtige Sejours in dem 1708 vollendeten Gebäude, desgleichen seine Nachfolger, dass man annehmen muss, es sei schon von vorneherein an mehr als ein ländliches Retiro gedacht worden. Die Hauptgrundrissform ist ein Oblongum, dessen Ecken durch vier neben die Mitteltracte der Längsseiten geordnete Flügel gebildet werden. Nach der Stadtseite liegen Mittel und Flügel in einer Flucht, nach dem Parke tritt ersteres zurück. Ebenso springen die Ecken an den Schmalseiten vor. Das Gebäude hat keinen Hof, trotz einer Breite von 75 *m*, einer Tiefe von über 40 *m*, sondern eine Durchgangshalle im Erdgeschosse, die sich nach beiden Seiten mit fünf Bogen öffnet, nach der Tiefe aber drei gewaltige Arcadenstellungen hat. Die Hauptfaçaden, deren Configuration mit etwas, jedoch nur mässig höherem Mittelbau schon angedeutet wurde, bestehen aus Erdgeschoss, Belle-Etage und kleinerem Oberstocke; das Ganze zählt dreizehn Achsen. Im Erdgeschosse laufen zwischen den Fenstern sehr einfache Quaderpilaster empor, auf welchen dann glatte aufstehen, die beiden Obergeschossen angehören, im Mitteltheil natürlich aber etwas höher aufsteigen. Ihre Capitäle zeigen im allgemeinen den Typus des korinthischen, sind jedoch ganz frei aus Blattwerk, Festons und Masken combiniert, was beachtenswert ist. Das einfach profilierte Kranzgesims, die gerade verdachten Fenster im Parterre vervollständigen die ernste Schlichtheit des Anblickes. Etwas reicher hielt der Architekt jene der Stockwerke mit theils tympanon-, theils bogenförmigen Giebeln, welche wieder Köpfe und Festons einschliessen, ferner mit Balustraden-Parapets der Hauptfenster.

Ebenso einfach und grossgedacht ist die Eintheilung des Inneren: Vor allem die majestätische, von Rottmayr 1708 mit Fresken geschmückte Durchfahrtshalle, von welcher zu jeder Seite je eine Treppe zum Hauptgeschoss führt. Mit grosser Pracht ausgestattet, gehören diese Stiegen von dunkelrothem

Marmor zu dem Imposantesten der Wiener Architektur. Die übrigens sehr unwahrscheinliche Tradition sagt, Kaiser Franz I. habe für die Treppe 70.000 Gulden geboten. Keyssler weiss zu erzählen, dass jede Stufe, deren 108 vorhanden sind, sechzig Gulden gekostet hätte.[161]) Die Treppenplafonds mit Gemälden von Rottmayr sehen übrigens neben dem kostbaren Material der Stiegen selbst etwas dürftig aus.[162]) Den Glanzpunkt bildet aber der kolossale, durch beide Etagen reichende Saal mit 25 *m* Länge, 21·50 *m* Breite und 16 *m* Höhe, dessen Wände 18 (ursprünglich) rothe Marmorhalbsäulen und Marmorverkleidung zieren, während die Decke von Andrea dal Pozzo eine der kunstvollsten Scheinperspectiven in Fresco erhielt[163]); andere Bilder schmückten sechs Panneaux an den Wänden, deren kräftiges Gebälk von gelbem Stuccomarmor besteht. Grossen Geschmack bekunden die vielen Stuccoplafonds in den einzelnen Sälen sowohl als an den Umfassungen der Rottmayr'schen Fresken in der Durchfahrt; ohne Zweifel Arbeiten Bussi's, der auch im Stadtpalais die feinen Stuccos fertigte.[164]) Die malerische Ausstattung der Innenräume hat ferner noch eine Anzahl Plafondgemälde auf Leinwand von Belluzzi und Franceschini aufzuweisen; manches wurde aber erst später aus dem Stadtpalais hieher versetzt. Endlich dürfen auch die sechs Gemächer des Erdgeschosses mit ihren gemalten Architektur-Plafonds nicht vergessen werden.

Indem ich es verspare, von dem Garten und dessen Lusthaus, dem Belvedere, zu sprechen, füge ich nur hinzu, dass es von dem schönen Palaste gleichfalls zahlreiche Abbildungen gibt. Ausser den genannten finden wir solche im II. Theile bei Pfeffel-Kleiner, Taf. 19. — In derselben: »Des vermehrten Wiens fernere Befolgung« etc. 1737, IV., Taf. 26. — Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente, das. 1823. Lithogr. — Kirchliche Topographie 1824. Niemann bringt Taf. XI. die Vorderseite, XII. den Durchschnitt, XIII. den Grundriss nach Kleiner, ausserdem eine Reproduction des Delsenbach'schen Blattes, XIV. Garten und Belvedere. In G. Heraeus, Inscriptiones et Symbola, Nürnberg, 1721, drei Stiche der festlichen Illumination des Palastes am 33. Geburtstag Karl's VI. 1718 nach Anordnung Ferdinand Galli-Bibiena's, wovon zwei das Palais, einer

das Belvedere betreffen. (Text pag. 109 ff.) Mitterdorfer schildert Palast und Garten, ohne aber etwas Bemerkenswertes beizutragen.[165])

Fast zu gleicher Zeit nahm der Bau des Majoratshauses seinen Anfang. Der Fürst erkaufte 1694 ein dort dem Grafen Dominik Kaunitz gehöriges Gebäude, das er demolieren liess, um den Neubau zu führen.[166]) Die Area bot drei Façaden, die vordere nach der Schenkenstrasse, die andere nach der Löwelbastei, die dritte nach dem schmalen Gässchen, welches hier aus der Schenkenstrasse zum Minoritenplatze führt. Mit dem Rücken stösst der Bauplatz an das Palais Dietrichstein. Der Bau währte von 1699 bis 1711, — nicht bis 1701, wie hie und da zu lesen. Nach Fuhrmann misst der Palast in der Höhe 81′, die Basteifronte in der Länge 131′, die Hauptseite 171′, jene im Gässchen und auf dem Minoritenplatze 178′, der Hof in der Länge 89′, in der Breite 73′.[167]) In der Beschreibung kann ich mich auf die Vorderseite beschränken, indem die beiden Seitenfronten sich von derselben nur durch etwas vereinfachte Formen unterscheiden; nur eines wäre zu bemerken. Da die Fronte rechts von der Hauptfaçade zum Theile in dem schmalen Gässchen liegt, über welches auch Schwibbogen in das gegenüberstehende Haus führen, war hier eine Entwicklung schwer möglich; die Appartements haben, so lang das Gässchen reicht, ihre Fenster auch nach dem Innern des Gebäudes, d. h. in dessen Hof. Erst, wo diese Fronte auf den Platz vortritt, gehen die Fenster nach der Aussenseite und hier ist auch ein prachtvolles, zweites Portal angebracht.

Die Hauptfaçade, mit ebensovielen Achsen wie das Palais in der Rossau, springt mit einem Risalit vor, auf den fünf derselben kommen. Die Höheneintheilung erfolgt mit einem Parterre, zwei gleich hohen Etagen und einem niedrigen Obergeschoss, dessen Querfensterchen unmittelbar an das Kranzgesimse stossen, ähnlich wohl wie beim Schwarzenberg-Palais, doch mit dem stilistisch wesentlichen Unterschiede, dass unter der Fenstersohle nicht wie dort ein kräftiges Gebälk, sondern nur eine schwache Andeutung einer Trennungslinie sich zeigt, wie solche zarte Gurtgesimse auch die unteren Stockwerke scheiden.

Eigenthümlich ist der Umstand, dass das Parterre und die beiden folgenden Geschosse gleich hohe Fenster haben, die Hauptetage aber erst die zweite ist, in deren Mitte der grosse Saal in die Dachhöhe aufsteigt, — wie gleich gesagt werden mag, etwas bei Fischer nicht Vorkommliches. Die Parterrefenster umschliessen mit ihren Umrahmungen auch die Kelleröffnungen, die Verdachungen haben an derjenigen des ganzen Gebäudes ähnlich abwechselnde Formen, wie an dem vorher geschilderten Palais, zum Theile reizende Decorationen mit Mascarons und Gehängen. Auch die Anbringung kleiner Consolen unter den Fensterdachungen rührt nicht aus dem Charakter Fischer'scher Architektur her.

Im Risalit öffnet sich das Portal mit einem breiteren Mittelbogen, zu dessen Seiten zwei schmälere Eingänge. Jenen flankiert je ein Säulenpaar, neben diesen stehen Flachpilaster, alle mit jonischen Capitälen und gemeinsam einen breiten Balcon stützend, dessen Steinpostamente zwei grössere und zwei kleinere Figurengruppen tragen. Die Capitäle dieser Säulen haben etwas eigenartige Form mit ihren geneigten Voluten, wodurch sie auffallend an diejenigen des Porticus am Schwarzenberg-Palais erinnern. Auf dem Delsenbach'schen Stich Nr. 8 im Jahre 1719 ist das Liechtenstein-Palais auch noch nicht mit dem geschilderten Balconbau und dessen Säulen versehen, sondern hat einen ganz abweichenden Vorbau, wogegen bei Pfeffel-Kleiner (II., Taf. 18,) der gegenwärtige dargestellt ist. Auf diesen wichtigen Umstand kommen wir zurück.

Über dem Gurtgesims des Erdgeschosses erheben sich am Risalit fünf flache Pilaster mit korinthischen Capitälen und steigen bis unter das Gesims des kleinen Obergeschosses empor. Ihre wuchtige Grösse drückt die Säulen des Balcons und lässt den Gedanken aufkommen, dass letztere wohl nicht von Anfang zu ihrer Gesellschaft bestimmt waren. Über den Capitälen der colossalen Pilaster folgen dann zwischen den Fensterchen des obersten Stockes Paare von Consolen. Risalit und Flügel gleichen sich in ihrer Höhe, doch steigt das Dach des ersteren höher empor und trägt eine schwere, mit sechs Statuen besetzte Attica. Das Mittelfenster in der ersten Etage wird von dem Wappen gekrönt, das zwei lagernde Gestalten halten.

Vollständig originell componiert und von ausgezeichnetster Wirkung stellt sich das Portal auf dem Minoritenplatze dar, welches zu den herrlichsten Architekturschöpfungen der Stadt zu zählen ist. Es hat gar keine Verwandtschaft mit der übrigen Architektur des Hauses und zeichnet sich durch einen eminent malerischen Charakter aus. Das im Halbkreisbogen abgeschlossene Thor wird von je einem Atlanten flankiert, dessen musculöse, nur leicht drapierte Figur in ziemlich bewegter Haltung auf einer Halbsäule, oder, wenn man will, einem cylindrischen Postamente, das mit Festons geschmückt ist, sich erhebt. Auf den Schultern der gewaltigen Gestalten ruhen reiche korinthische Capitäle, worauf als Oberschwelle des Thores ein zweitheiliges Gesims mit starkem Architrav folgt, der mit höchst geschmackvollen Ornamenten in leichtem Relief bedeckt ist. Ein stark hervortretendes Corniss bildet die Basis des Balcons, welchen an den Ecken Sockel begrenzen, während die Brüstung von einem steinernen Dockengeländer gebildet wird. Die viereckigen Sockeln dienen graziösen Vasen zum Piedestal. Die reiche Ornamentation erstreckt sich auch auf die Füllungen der Balconecken und den Zwickel des Thorbogens. Den gesammten Raum von der obersten Brüstung des Balcons über das Cornissgesims hinab und bis zum Schlussstein des Bogens bedeckt das fürstliche Wappen in imposantem Arrangement, zu beiden Seiten von anmuthig bewegten Putti begleitet, welche unter der Decke des Herzogshutes sich zu verstecken scheinen. Effect und Grandiosität, sowie reiche Ausstattung des Portals, dessen sculpturalen Theil ohne Zweifel Giuliani fertigte, stempeln es zum schönsten der Architektur des damaligen Wiens. Im Innern schmücken den stolzen Palazzo ein weites, vornehmes Vestibul, der ernste Hof und das glänzend decorierte Stiegenhaus, dessen Erwähnung hier genügen möge, da der Gegenstand in unserer weiteren Untersuchung über den Architekten noch zur Sprache kommen muss. Die Säle und Zimmer erfuhren leider in den Dreissiger-Jahren unseres Jahrhunderts eine stillose Erneuerung.

Abbildungen des Majoratshauses begegnen seltener. Ausser obigen verzeichnen wir: Niemann, Palastbauten, Taf. XVII. Grundriss des Parterres und des zweiten Geschosses, XVIII.

Hauptfronte, XIX. Stiegenhaus. — Wiens vorzügl. Gebäude und Monumente, 1823, lithogr. — Kleiner-Pfeffel, II., Taf. XVIII. Das Treppenhaus, nach Niemann, bei Ebe. l. c., II., pag. 644. Das Haupt- und das Nebenportal in Ilg's Wiener Portalen, das. 1894, Taf. II. und XXIII.

Das heute veränderte Innere des Palastes war von fabelhafter Pracht. Freschot erzählt uns: »La structure en est élevée; les marbres y sont en abondance: les sales et les appartements vastes et bien pris, outre l'agreable incrustation des demi-reliefs qui revêtent une partie des murailles du dedans, et particuliérement les plat-fonds; ceux-ci sont ornez de très-belles et ingenieuses peintures, pour les quelles il a fait venir (der Fürst) des meilleurs Maitres d'Italie.« [168]) Ausführlicher schildert in späterer Zeit P. Fuhrmann diese Herrlichkeiten, namentlich die grossen Appartements mit der damals dort befindlichen Bildersammlung. In der Noble-Etage lag ein 43′ hoher, 73′ langer, 35′ breiter Saal, mit 20 Fenstern in zwei Reihen übereinander, zwischen denen Medaillons und Trophaeen gemalt waren; die Decke hatte, sowie diejenigen der zehn folgenden Galeriezimmer, Antonio Bellucci mit allegorischen Fresken geschmückt, welche der Autor eingehend beschreibt. [169])

Wir schreiten nun an die Frage heran, wer der Architekt dieser Liechtenstein'schen Paläste gewesen sei. Fragen wir zunächst wieder unsere Literatur, so stossen wir gleich auf die gewohnte heillose Verwirrung. Da lesen wir: Das Majoratshaus von Dominik Martinelli erbaut [170]); der Abbate Dominik Martinelli war der Erfinder der Zeichnung, Alessandro Cristiani von Innsbruck aber führte dieselbe aus. [171]) Ebenso wieder sagt Fanti: »d'invenzione, e magisterio del fu Abbate Martinelli e l'esecuzione d'Alessandro Christiani.« [172]) Die vereinzelte Angabe, dass Hildebrand den Majoratspalast gebaut habe, welche bei Ebe [173]) und auf einer Photographie von J. Löwy vorkommt, bedarf keiner Widerlegung. Von dem Vorstadtpalais meint der Verfasser in gänzlich unrichtiger Vorstellung von dem Sachverhalt, dass er, wenn nicht von Domenico, so doch wahrscheinlich von einem andern der Martinelli herrühre. [174]) Domenico Martinelli hatte den Plan ersonnen, Alex. Christiani aber war der Vollender des ganzen Werkes. [175]) Milizia sagt von

dem in Lucca gebornen Domenico Martinelli: »A Vienna diede il disegno per il palazzo di Liectenstein,«[176]) wogegen von Alexander Christian bei Dlabacz es nur von »dem prachtvollen Palast« Fürst Johann Adams heisst, welchen er nach dem Riss des Abtes Dom. Martinelli errichtet hätte.[177]) Böckh weiss wieder nur von einem »Baumeister Dominik Martinelli«.[178])

Bezüglich des Palais in der Rossau ferner wird von Hofbauer behauptet, Dominik Martinelly habe die Gründrisse entworfen und nach denselben sei das Gebäude von Fischer von Erlach errichtet worden.[179]) Bei Füessly heisst es: »Martinelli baute dem Fürsten Lichtenstein (sic!) einen Palast zu Wien und einen Landpallast in den Gegenden dieser Stadt,«[180]) aber im Artikel Christian ist bloss von diesem, und zwar als Erbauer des Stadthauses nach den Ideen Martinelli's die Rede.[181]) Dagegen lässt den Rossauer Palast Freddy wohl von demselben erfinden, jedoch nicht von Fischer, sondern ebenfalls von dem »Ingegnere Architetto Cristiani« ausführen.[182])

»Der durch Martinelli erbaute, theils von deutschen, theils von Bologneser Künstlern mit Decken- und Wandgemälden, Basreliefs und Statuen verzierte Palast in der Vorstadt Rossau,« bemerkt kurzweg Hormayr.[183]) Die kirchliche Topographie schreibt wieder gar nur den Grundriss dem D. Martinelli zu, Baumeister oder Baudirector aber war der berühmte Fischer von Erlach,[184]) welcher Unsinn auch, was den »Grundriss« anbelangt, bei Böckh zu lesen ist.[185])

Zu diesem Kreuzfeuer von widersprechenden Angaben über die Betheiligung der drei Künstler: Dom. Martinelli, Fischer und Cristiani kommt nun aus anderen Nachrichten noch ein vierter Candidatus, der ebenfalls mit von der Partie sein will. Gabriele di Gabrielli, zu Roveredo 1671 geboren, hielt sich lange in Wien auf, wo »nach seinem Plane und unter seiner Anleitung mehrere fürstlich Liechtensteinische Paläste in und ausser der Stadt aufgeführt wurden«. So sagt das Tiroler Künstler-Lexikon,[186]) welchem auch noch bekannt ist, dass der Architekt später in Ansbach, Baireuth, Eichstädt und Augsburg wirkte.

Von seinen Angelegenheiten in letzterer Stadt schreibt Stetten,[187]) dass er 1735 die Pollheim'sche Kapelle bei dem

Dom erbaute, die Stelle eines städt. General-Baudirectors aber ausschlug.

Als der Bau des Domes in Laibach nach dem Entwurfe des Andrea dal Pozzo ausgeführt werden sollte, empfahl der dortige Canonicus Gladigh den Wiener Architekten Gabrielli, der dann am 9. Jänner 1701 auch in der Sache eine Correspondenz mit dem bekannten Abte Caesar einleitete. Übrigens erhielt Gabrielli den Auftrag nicht.[188]) Er wurde bei dem Markgrafen von Ansbach und Baireuth Hofkammerrath und Oberbaudirector, dann 1730 in gleichen Diensten von dem Fürstbischof von Eichstädt berufen, für den er den sog. Neubau seiner Residenz, dann Ställe, Reitschule u. a. herstellte. Sein Tod erfolgte 1740 in diesem Orte.[189])

Alexander Christian, Cristiani oder Kristian, wird ein Baumeister aus Innsbruck genannt, welcher 1698 »den« fürstlich Liechtenstein'schen Palast in Wien nach Martinelli's Idee »zur Zufriedenheit« aufgeführt habe, nachdem ihn der Fürst dorthin berufen hätte.[190]) Andere nennen ihn nur schlechtweg »ein geschickter Maurermeister zu Innsbruck in Tyrol«.[191]) Ein bischen mehr schmückt dann Füessly die Sache aus, indem er Cristiani seine Arbeit »zum besten Vergnügen dieses Fürsten« verrichten und ihn dafür »sehr grossmüthig« belohnen lässt.[192])

Die Angaben bei Dlabacz (l. c.) stimmen über Cristiani mit alldem überein, doch weiss er noch, dass der Baumeister überdies auch auf den böhmischen und mährischen Herrschaften des Hauses Liechtenstein »manche schöne Gebäude« errichtet hätte. Wichtiger als diese Nachrichten ist der älteste Galeriekatalog Fanti's.[193]) Daselbst heisst es: »Avendo dunque il Principe Giovanni Adamo determinato di fabbricare il magnifico Palazzo in oggi esistente, fece venire a Vienna l'anno 1698 Alessandro Cristiani, capo mastro Tirolese d'Inspruk ad esseguire il disegno fatto dall' Abbate Martinelli. Il Cristiani prima di mettersi in Cammino fece assapere a sua A. il Principe, che per una tale fabbrica avrebbe bisogno di molt' altri muratori capaci a lui noti. Il Principe non ebbe punta difficoltà d'accordare al Cristiani ciocche egli chiedeva, ma i Capi mastri di Vienna vi si opposero forte, adducendo i loro privilegj; il perche

ne porse il Principe umili suppliche all' Imperadore, che glie-l'accordò, con tali condizioni però: che ne dovesse prender ancora di quei del Paese, e che i forastieri, finita la fabbrica, gli dovesse rimandar tutti via. Avuto il Cristiani il permesso dal Principe, ne menò con seco un gran numero, e questi non furon pagati all'uso del Paese, ma a quello d'Italia, cioe a dire secondo il merito di ciascuno; onde vi era chi guadagnava 30, chi 50 quarantani, e chi ancora un fiorino il giorno; quindi si può facilmente dedurre quanto mai sia costata una sì gran fabbrica. Ma S. A. il Principe non badava a spesa, purche il Palazzo riuscisse magnifico secondo il suo piacere, e lasciasse à posteri eterna memoria di se, e vivo sempre il suo nome. Compita la fabbrica mandò via i muratori forastieri, ed al Cristiani, oltre al gran pagamento, regalò ancora una medaglia d'oro di sommo valore.« Hier erscheint also Cristiani als welscher Bauunternehmer, dem die zünftigen Handwerker in Wien Schwierigkeiten bereiten, der nach dem Plane Martinelli's arbeitet und eine Colonie von Landsleuten herbeischleppt. Von Gabrielli weiss Fanti nichts; gehörte er zu diesen von Cristiani Berufenen? — Ob der kais. Hofrath und Cabinetssecretär Franz Joseph Cristiani (um 1740) zu der Familie gehörte? (Ber. d. Wiener Alterthum-Ver. 1885, pag. 119.)

Interessanteres weiss von Cristiani und aus der Baugeschichte des Majoratshauses Freddy an der schon citierten Stelle mitzutheilen. Das gesammte Gebäude sei nach der ursprünglichen Zeichnung ausgeführt worden, mit Ausnahme des scalone, welchen Cristiani in eine andere Gestalt brachte. Es erzählt in diesem Betracht Freschot, der Verfasser der in Köln 1705 erschienenen Memoires de la Cour de Vienne (bei Guillaume Etienne 2. edit., pag. 12), dass der Architekt die Treppe ursprünglich der Majestät des Baues entsprechend projectiert habe, jedoch der Bauherr liess sie nicht so herstellen, gab ihm auch nicht seine Zustimmung. Da erfasste den Künstler die grösste Wuth und er benachrichtigte das Publicum durch öffentliche Anschläge an den Mauern, welch Unrecht ihm geschehen sei, um so den Flecken zu verwischen, den sein durch so viele andere Werke berühmter Name durch einen so sichtlichen Fehler an dem Bau erhalten habe.[194]) Cristiani aber

genügte dem Wunsche des Fürsten und errichtete die enge Stiege. Wer war nun der erzürnte Architekt? Können wir Gabrielli als solchen annehmen? Aber, er dürfte, im Jahre 1698 erst siebenundzwanzig Jahre alt, doch wohl kaum schon »tant' altre opere« geschaffen haben, die ihm einen »nome chiaro« gemacht hatten! Oder sollen wir an Fischer denken? Abgesehen davon, dass die stilistischen Eigenthümlichkeiten der Liechtenstein'schen Paläste es nicht gestatten, schiene ein so wildes, heftiges Gebahren seinem Wesen auch gar nicht zu entsprechen. Aus allem, was wir über ihn wissen, zeigt er sich als eine im Verkehr mit den Grossen dieser Erde viel geschmeidigere Natur, der solches Losbrechen nicht eigenartig war.

So ist es also etwa Domenico Martinelli, von dem wir ja hören, er sei eine rauhe, gewaltthätige Persönlichkeit gewesen [195])?

Es gibt einen römischen Architekten Domenico Martinelli, über welchen uns Milizia, Guarienti u. a. berichten. Die biographischen Nachrichten von ihm schwanken jedoch auf das unzuverlässigste hin und her. Er soll 1650 oder um 1650 geboren sein, die Einen sagen in Lucca, die Andern in Innsbruck. Sein frommer Sinn soll ihn nach Rom geführt haben, wo er in den Priesterstand trat, weswegen er auch häufig Abbate tituliert erscheint. Sein Charakter wird (trotz der Frömmigkeit) als habsüchtig, wild und cholerisch geschildert, was die später zu erwähnende Streitigkeit mit der Akademie von San Luca auch bestätigt. Diese Institution nahm ihn zum Custos und Lehrer in der Perspective und Architektur auf. Dann soll er nach Wien gekommen sein, wo er mit Fischer von Erlach und Hildebrand den Grund zu einer besseren Bauweise legte, Kirchen, Paläste, Fortificationen (?) und Brücken (?!) im römischen Geschmack errichtete. Seine hervorragendsten Werke waren hier die beiden Paläste des Fürsten Liechtenstein, nämlich das Majoratshaus in der Schenkenstrasse und das Gartenpalais in der Rossau, wobei wieder zu bemerken, dass bald Ein Autor ihm beide Gebäude zuschreibt, bald ein anderer nur dieses oder jenes. Auch das jetzt leider demolierte Aussichtsgebäude am Ende des Liechtensteingartens in der Rossau — erwiesenermassen eine Schöpfung des älteren Fischer, — theilt ihm einer der vielen, die Wiener Kunstgeschichte jener Zeiten zerwürfeln-

den Schriftsteller zu. Die Karlskirche wird als seine Idee angeführt, die dann die Fischer nur ausführten, nach Andern ist wieder er nur der Baumeister dieses Werkes nach der Idee des ältern Fischer. Das ehemalige Kärntnerthortheater, welches 1761 abbrannte, wird ebenfalls als seine Schöpfung bezeichnet. Dann gieng er nach Mannheim, baute dort vieles für den Pfalzgrafen, der ihm so sehr vertraute, das er seine Rechnungen stets in bianco unterschrieb. Eine weitere Notiz, wonach der Künstler auch in England sehr beliebt gewesen sei, lässt vermuthen, dass auch ein Aufenthalt des Meisters in jenem Lande, — damals allerdings ein gesuchtes Ziel vieler südlicher Architekten und Maler, — anzunehmen wäre. Vorzüglich schätzte man seine Zeichnungen und Aquarelle. Bezüglich seines Ablebens erscheint überall das Jahr 1718 angesetzt, aber die Einen lassen ihn in Wien, die Anderen in seiner Vaterstadt sterben, wonach, dem Obigen zufolge, wieder nach Belieben Lucca oder Innsbruck angenommen werden könnte.[196])

Das sind, dem Thatsächlichen nach, die Nachrichten, welche über Domenico Martinelli in der Literatur auf uns gekommen sind. Sie werden von italienischen, von Wiener und deutschen Kunstschriftstellern vertreten, ausnahmslos aber von solchen, welche lange nach dem Künstler gelebt haben. Nebstdem aber führen die Wiener Autoren noch eine Menge weiterer Bauten auf, die im Obigen nicht enthalten sind, und geben als Urheber entweder einen Martinelli schlechtweg, ohne Taufnamen an, oder bringen dabei Vornamen, wie Franz, Philipp, Johann, Anton, Erhard.

Die Sachlage erheischt es, dass ich an dieser Stelle für einen Moment vorgreifend schon die Geschichte der Karlskirche berühre, denn gerade bei diesem berühmtesten Bauwerk Fischer's hat es die Gedankenlosigkeit der topographischen Literatur verursacht, dass eine Meinung auftauchen konnte, welche ihm die Erfindung derselben abspräche und dem Domenico die Ehre zutheilen würde, während dieser mit dem Werke absolut nichts zu schaffen hat und bloss ein Namenscollege Martinelli's als untergeordnete Kraft unter Fischer's Leitung an dem Bau beschäftigt war. Diesen Irrthum müssen wir gleich an der Stelle ausjäten, wo von den Martinellis überhaupt zuerst die Rede ist.

So allgemein verbreitet das fortwährende Abschreiben unter allen Autoren über Wienerische Topographie nun auch grassiert, so begegnet bei Einem, Freddy, in dessen Descrizione (II., pag. 32 f.), doch einmal eine selbständige, von dem Traditionellen abweichende Ansicht, die umso bemerkenswerter wäre, als sonst dieser Verfasser seltener als Plagiator begegnet, welche leider aber ausser ihrer Originalität nichts Besonderes an sich hat, vielmehr — ganz irrig ist. Es handelt sich um die künstlerische Urheberschaft der Karlskirche, die Freddy Fischer von Erlach — abspricht, dafür aber als Verdienst des Domenico Martinelli erkennt. Die Stelle lautet:

»Autore del disegno maestoso di questo Tempio fu Domenico Martinelli da Lucca Architetto, e ne diresse poi l'esecuzione per supremo commando di Cesare il rinomato Architetto Gian Bernardo Barone de Fischer d'Erlach.«

Freddy nimmt also die umgekehrte Sachlage an: geistiger Urheber wäre Martinelli, bloss ausführender Architekt Fischer — bei dem übrigens der »Baron« irrthümlich angebracht ist. Diese, von den bisherigen Meinungen abgehende Anschauung sucht der Verfasser nun in der Note b) auf pag. 32 folgends zu begründen:

»Nelle memorie degli Architetti antichi e moderni scritte da Francesco Milizia, e stampate in Bassano nel 1785, viene asserito che l'inventore del disegno di questa Chiesa fu positivamente il Barone (sic!) Gian Bernardo de Fischer d'Erlachen, e sta sotto lo stesso articolo alla p. 233 la descrizione della fabbrica. Il non esserne poi fatta menzione alcuna all' articolo di Domenico Martinelli pag. 164 indurrebbe a crederne sempre più autore il Fischer. Ma questo stesso Architetto che in una sua Opera intitolata — Architettura Storica — pubblicata in Vienna nell' anno 1721 ci ha dato i disegni incisi in rame delle fabbriche più belle da lui architettate, nulla riferisce di questa Chiesa, il che è non lieve oggetto di dubbio. L'attuale Commendatore, e Paroco di detta Chiesa asserisce d'avere ritrovato nelle memorie antiche, che fu positivamente il Martinelli. In questo contrasto d'opinione confutata coll' autorita d'uno Scrittore accreditato e col silenzio del Fischer stesso noi non sappiamo a qual dei due dobbiamo il merito di quest' Architettura, e ne

rimettiamo il giudizio a chi per avventura ne sarà maggiormente istrutto.«

Es ist aller Ehren wert, dass Freddy hier wenigstens selbständig gedacht und selbst ein bischen geforscht hat. Nur ist er auf falscher Fährte. Schon die National-Encyklopaedie, II., p. 149, widerspricht ihm, begnügt sich aber statt der Gegenbeweise mit der etwas vornehm-nichtssagenden Phrase: »Wir haben hinlängliche Gründe, denjenigen uns anzuschliessen, welche die Zeichnung unserem Künstler (Fischer), die Leitung des Baues hingegen Martinelli zuschreiben.« Dass die Karlskirche in dem »Entwurf« nicht vorkomme, sei ganz begreiflich, da dieser ja 1712 schon vollendet gewesen sei.

Letzteres verhält sich wohl anders. Gerade in dem Manuscripte des Werkes von 1712 fehlt die Kirche, weil damals noch niemand an ihre Erbauung denken konnte, in der Wiener Ausgabe von 1721 ist sie aber natürlich schon enthalten. In dem Exemplare der Hofbibliothek, das Freddy benützte, fehlt sie zufällig in der That; aber er hätte sie in der Leipziger Edition von 1726 finden können. Aus den Tafeln geht nun Fischer's Autorschaft als Erfinder klar hervor, denn der Titel des IV. Buches lautet: »Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung« — im Gegensatze zu den Tafeln der früheren Theile, in denen fremde und ältere Architekturen angeführt werden.

Ganz dem entsprechend führen die Tafeln der drei ersten Theile nur den Namen des Stechers (Delsenbach) und sonst keine andere Signatur als diejenige des Zeichners Fischer, während unter jeder der 21 Tafeln des IV. Theiles — wo also nur Gebäude von der Erfindung Fischer's aufgenommen erscheinen, das inv. et del., manchmal noch Ausführlicheres, z. B. »so von mir Inventieret« oder »Angegeben von J. B. F. V. E.« oder »projet que l'auteur a formé« etc. So heisst es denn auch bei allen vier, die Karlskirche betreffenden Blättern: Fischers v. E. inv.

Dass Fischer diesen Vorgang mit aller Praecision beachtete, geht ganz klar aus dem V. Theile hervor. Wo daselbst nämlich Vasen nach alten Originalen dargestellt sind, z. B. bei den »Ägyptischen«, »Griechischen«, »Romanischen« (Taf. II.—IX.),

schreibt er stets darunter: »J. B. F. d'Erl. del.« — auf Taf. X. bis Schluss aber, wo solche Prachtvasen zu sehen sind, welche der Künstler unter den Bezeichnungen: Vase de Neptune, Vasen der Tritonen etc. selbst entworfen hatte, steht jedesmal »invenit«. Das stimmt so genau, ist so absichtlich, dass wir mit unbedingter Nothwendigkeit einen mit diesem Ausdrucke bezeichneten Gegenstand als Fischer's ureigenste Erfindung annehmen müssen.

Der Namen Martinelli kommt in den Rechnungen des Karlskirchen-Baues nicht einmal vor. Das ist sehr klar, ja beweisend dafür, dass die Fischer die Oberleitung hatten, nicht er, wie er als nicht bei Hof Angestellter denn in der Rechnung erscheinen müsste, wäre er der erfindende Künstler. Jene Rechnungen des kais. Bauschreibers Joh. Höllinger enthalten alle Ausgaben für das Werk; sie enthalten aber nicht, was Fischer zukam, da dieser seit 1719 als Hofingenieur seinen fixen Gehalt per 2500 fl. bezog, endlich ist der hier wirklich gemeinte Martinelli, nämlich der blosse Baumeister, übergangen, weil dessen Besoldung für das Werk nicht die Cassa, sondern Fischer, dem er unterstand, zu bestreiten hat. Es ist bei den heutigen grossen Staatsbauten in Wien, wie ich höre, noch genau ebenso, dass Gehilfen und ausführende Kräfte von dem Architekten bezahlt werden. Für den älteren (dann den jüngeren) Fischer kommt in den kais. Rechnungen seit 1716 nur ein Jahrespauschale für Pferde und Wagen per 500 fl. vor. Von dem Pfarrer kann also Freddy einen Namen Martinelli wohl in Verbindung mit dem grossen Werke gehört haben, gewiss aber in keinem anderen Verstande, als des ausführenden Baumeisters. Und in der That sagt der Liber memorabilium der Pfarre Sct. Karl, dass der berühmte Architekt Fischer von Erlach den Bauplan gemacht und Baumeister Martinelli ihn ausgeführt habe. Übrigens begannen die Arbeiten an der Kirche erst Ende 1715, in welcher Zeit Domenico in Rom war, wie sein Name unter dem neuen Statut der Akademie von Sct. Luca am 4. August j. J. beweist. (Missirini, l. c. pag. 196.) Und drei Jahre darauf war er bereits gestorben.

Fischer und Dominik Martinelli sind von unseren kritiklosen Autoren in demselben Sinne öfters verwechselt worden.

So nennt letzteren z. B. Böckh (Merkw. Wiens, I., p. 450) den »Erbauer« des Belvederes im Liechtensteinpark in der Rossau, von welchem Gebäude Fischer d. Ä. auf der XII. Tafel des V. Theiles sich ausdrücklich als Erfinder angibt. Es ist hier aber wieder nur ein Gehilfe Fischer's, namens Martinelli, gemeint.

Und nun ist es überhaupt erst fraglich, welcher Martinelli derjenige gewesen, der mit den Fischer in Berührung kam. Zu Lebzeiten der beiden, Vater und Sohn, kommen in Wien noch ein Anton Erhard, ein Philipp, ein Johann und ein Franz Martinelli vor, von der Literatur aufs willkürlichste sammt jenem Domenico durcheinandergeworfen. Während z. B. nach Freddy auch Dominik zu der Karlskirche in Beziehung stehen soll, wäre nach anderen Philipp (der übrigens bisweilen auch Martinolli heisst) unter Fischer's Leitung der Baumeister. (Tschischka, K. u. A., pag. 18. Schweickhardt, Wien, III., pag. 201. Böckh, Merkw., I., pag. 499. Schimmer, Alt-Wien, VIII. Heft, pag. 23. Tschischka, Gesch. Wiens, pag. 364. Pezzl, Beschr. von Wien, 7. Ausg., pag. 145.)

Diesen Autoren gegenüber sagt wieder Hofbauer (Wieden, pag. 51, und Wurzbach, XVII., pag. 22), dass Anton Erhard unter Fischer's Leitung, nach Fischer's Plänen, den Bau besorgte, und dass er Hofbaumeister war. Dominik bringt also nur Freddy mit der Karlskirche zusammen, d. h. er hörte von einem Martinelli in Wien, der an dem Baue zu schaffen gehabt hatte, kannte Dominik, und nur diesen, aus Milizia, und dachte natürlich an keinen anderen als ihn im gegebenen Falle. Die unbedeutenderen Anton Erhard, Philipp, Johann, Franz waren Freddy ganz unbekannt, da sie in der Literatur seiner Zeit noch nicht vorkommen; bei ihnen wäre es ihm nie eingefallen, einen von ihnen zu Fischer's Rivalen zu machen, wozu der berühmtere Domenico schon besser taugte. Nun sagt Milizia von diesem zwar, dass er in Wien gewesen sei, aber es ist nichts von seinem hiesigen Wirken aus den Quellen nachweisbar. Dagegen arbeitete er allerdings im Reiche, besonders in Mannheim, wie Guarienti mittheilt.

Wohl aber ist es bekannt, dass irgend einer der anderen Martinelli, etwa auch mehrere, an Fischer's grossen Bauten

thätig, aber bloss als Bauführer thätig gewesen. Was wir sonst von ihnen wissen, stellt sie durchaus als derartige ausführende Meister dar: Anton Erhard erbaut 1728 das grosse Invalidenhaus in Pest (Tschischka, K. u. A., pag. 279, Wurzbach l. c.), ist 1729—1732 in Wittingau für den Fürsten Schwarzenberg beschäftigt (Niemann, Palastbauten, I., pag. 4), arbeitet 1731 als »Hofmaurermeister« an der vergrösserten Schranne am hohen Markt in Wien (Schlager, Mater., pag. 82), 1739 renoviert er (»kais. Hofbaumeister«) die vom Sturme beschädigten Gewächshäuser im Schwarzenberggarten (Niemann l. c.), bessert 1742 daselbst Gärtnerwohnung und Bassins (ibid.), 1748 die Wasserleitung (ibid.) aus (Berger, Ber. d. Wr. Alt. Ver. l. c., pag. 29). Johann B. erscheint 1748 im Hofschematismus als Hofbaumeister und wurde schon 1737 auf kais. Kosten nach Palassalon in Siebenbürgen gesandt, um den situm loci für ein Kloster in Augenschein zu nehmen (Schlager, Materialien, pag. 83), baute auch anderes für den Staat in Ungarn und Siebenbürgen. Auch er heisst hie und da Martinolli. Franz ist mit Anton Erhard in Wittingau thätig. Einer von diesen Künstlern muss daher auch jener kais. Hofbaumeister Martinelli gewesen sein, welcher nach des jüng. Fischer's Entwurf seit 1727 an der Kirche in Weikersdorf in Niederösterreich baute (Schweickhardt, Darst. V. U. M. B. VII., pag. 183). Ein »Martinelli, Architekt« (Johann Bapt. II. oder Joseph Franz, bei Wurzbach l. c.), ist noch 1795 Eigenthümer des Hauses 1186 auf der Laurenzerbastei in Wien (Schimmer, Häuser-Chron., pag. 229). Auch lässt sich nicht sagen, welcher Martinelli den Bau des Schlosses Austerlitz führte, welchen 1750 der Architekt Petrucci beendete (Tschischka, K. u. A., pag. 253). Wurzbach l. c. schreibt es freilich Domenico zu, der 1718 gestorben ist.

Wir sehen also alle diese kleinen Martinelli mit ihren aus Quellen verbürgten Arbeiten versehen, die entweder in der Durchführung fremder Entwürfe oder Reparaturen oder in sehr bescheidenen eigenen Leistungen bestehen. Was die »Baumeister« Martinelli zuwege brachten, wenn ihnen kein Fischer zur Seite steht, das beweist wohl zur Genüge Anton Erhard's Invalidenhaus in Pest,[197]) ein geistloser und schablonenhafter Bau. Domenico aber geht bisher leer aus. Es lässt sich gar

nichts in Wien als seine Schöpfung nachweisen, als die Liechtenstein-Paläste, denn auch das Kärntnerthortheater, welches der Stadtrath 1704 errichten liess, — vier Jahre darauf stand es fertig da, —[198]) schreibt ihm nur Freddy und ohne Gründe zu, da wir wissen, dass Domenico 1706 bis 1708 bestimmt in Rom verweilte. Er hatte damals einen argen Affront mit seinen Collegen, den Professoren der Akademie von S. Luca. Ein Programm für Concurrenzen erregte seinen Missmuth in so hohem Grade, dass er es zerriss und die Akademie beschimpfte. Alle Professoren entrüsteten sich in hohem Grade, auch der princeps, welcher damals Maratta war, und die Gemüther fanden erst Ruhe, als Martinelli von der Anstalt cassirt worden war.[199]) Überdies ist das am 3. November 1761 abgebrannte Theater nach dem Pfeffel'schen Stiche ein so stil-verschiedenes Architekturwerk, dass wieder nur einer jener kleinen Martinelli, nicht aber Domenico als Erfinder angenommen werden kann. Von dem Innern sagt Lady Montague[200]): »I though the house very low and dark.« Wurzbach behauptet, das nach dem Brande von 1761 errichtete neue Theater, welches bis auf unsere Tage bestand, habe Johann Baptist Martinelli d. Jüng. erbaut, dessen Leben vom 14. März 1730 bis 3. Februar 1809 währte. Wenn dem so sein sollte, so müsste man auch diesen Martinelli aber bloss als Baumeister desselben annehmen, denn der Architekt war, wie schon erwähnt, Nicola da Paccassi.

Wurzbach hat sich flugs einen Stammbaum der Martinelli aufgerichtet, den er bei sich verantworten mag. Den 1684 gebornen und 15. September 1747 gestorbenen Anton Erhard macht er zum Bruder des älteren Johann Baptist, welcher 8. Februar 1701 geboren, 24. Juni 1757 starb. Letzterer hätte ausser dem oben genannten jüngeren Johann Baptist noch einen Joseph Franz zum Sohn gehabt, welcher 3. Juni 1729 geboren und 1800 gestorben ist. Bei dieser Eintheilung fehlen aber immer noch Philipp und Franz, welcher als Gehilfe Anton Erhard's in Wittingau nicht etwa mit dem 1800 gestorbenen Joseph Franz identisch sein kann. Richtig dagegen führt er als Tochter Anton Erhard's die Nonne Maria Theresia an, welche bei den Ursulinerinnen eintrat. Statt der Aussteuer übernahm der Vater, nicht, wie Wurzbach sagt, den Bau des

Klosters, das ja schon seit 1675 bestand, sondern dessen Ausbesserung. Die Nonne starb 24. December 1787 und liegt sammt dem Vater in der Kirche begraben.[201])

Wie bringt nun aber Wurzbach diese Sippschaft mit Domenico zusammen? Auf die lustigste Weise von der Welt: er macht sie einfach alle zu Kindern und Enkeln des berühmten Domenico, von dem er dabei gänzlich vergessen hat, dass derselbe ein — Abbate war.

Nein, Domenico hat mit diesen Martinelli's, welche den in Italien so unendlich häufigen Namen mit ihm theilen, sonst durchaus nichts gemein, weder in künstlerischer noch in verwandtschaftlicher Hinsicht. Wenn sein Geburtsort bald als Lucca, bald als Innsbruck bezeichnet wird, so erklärt sich das aus derselben Confusion mit jener starkverbreiteten Tiroler Maurerfamilie,[202]) von welcher die Meister aus Innsbruck kamen, Domenico aber steht ohne jeden Grund im Tiroler Künstler-Lexikon. Die kleinen Innsbrucker Martinelli, welche, wie Gabrielli, Cristiani, aus Tirol gekommen waren, könnten Fischer von den Schor oder den Gump, ihren Landsleuten zu Rom, her bekannt gewesen sein.

Wir haben also nachgewiesen, dass an dem grossen Bau von Sct. Karl, sowie an irgendeinem geringeren in Wien, welchen die Literatur bisher mit dem Namen Martinelli zusammenbrachte, — die Liechtenstein-Paläste noch ausser Betracht gesetzt, — Domenico nichts zu schaffen hatte, dass es sich in all jenen Fällen also nur um die Tiroler Maurer dieses Namens handeln könne. Mit Fischer trifft sein Name nirgends zusammen, denn sie waren beide bedeutende und erfindende Meister; Domenico kann daher niemals ausgeführt haben, was jener ersonnen hatte, und umgekehrt.

Wenn Domenico aber in Wien gewirkt hat, so kann das nur in viel früherer Zeit, als die Epoche des Baues von Sct. Karl ist, gewesen sein, im Zusammenhange nur mit seiner Reise nach Mannheim, eventuell nach England. Denn von 1706 bis zum Tode lässt sich sein steter Aufenthalt in Rom nachweisen, aber ohne Zweifel war er bereits seit längerem daselbst. Die Liechtenstein'schen Paläste standen von 1697, resp. 1699, bis 1708, resp. 1711, im Bau; es liesse sich also wohl annehmen,

dass er denselben persönlich geleitet habe. Als Fürst Hans Adam den Plan Fontana's zurückwies, mag er sich durch Graf Martinitz einen solchen Martinelli's beschafft haben, der ja Martinitz auch von Rom aus bekannt sein mochte. Der Excess wegen des Treppenhauses stimmte sehr wohl zu dem Charakter des Künstlers, den auch Milizia »insocievole« nennt; Martinelli war damals auch alt genug, circa fünfzig Jahre, um auf frühere Leistungen hinweisen zu können. Ich halte alle diese Umstände für höchst triftige Gründe, die beiden Paläste, aber auch nur sie, Domenico zuzuschreiben, den ich jedoch auf das genaueste von den Namen und Werken der übrigen Martinelli geschieden wissen will. Hiemit begründe ich auch sein richtiges Verhältnis zu Fischer und löse die Liechtenstein-Paläste von des letzteren Geschichte ab, in welche sie bisher so oft hereingezogen wurden.

Martinelli's, sowie Fischer's Schule dürfte wohl in Rom so ziemlich dieselbe gewesen sein, ist uns auch von dem Bildungsgange des ersteren noch weniger überliefert, als von dem des deutschen Architekten. Dem Charakter der unmittelbar nach Bernini folgenden römischen Schule gemäss, bildet Martinelli's Stilweise zwar ebenfalls wie diejenige Fischer's einen gewissen Gegensatz zu der Hypertrophie und Bizarrerie früherer Barockproductionen, jedoch die Einfachheit hier und dort beruht nicht auf denselben Elementen. Fischer's bewusstes, historisch gebildetes Zurückgehen auf reinere Vorbilder aus vergangener Zeit, sein Reinigungsprincip auf theoretischer Grundlage, wodurch er den Charakter seiner modernen Architektur auf den Geist Padalliesker, Scammozzi'scher und selbst antik-römischer Erscheinungen zurückleitet, ist etwas ganz Anderes als die Einfachheit Martinelli's, welche eine solche nur auf quantitativem, nicht auf reflexivem Wege geworden. Dass trotzdem Martinelli dem Phantastischen recht nahe steht, beweisen seine Pilastercapitäle am Gartenpalais mit ihren Köpfen und sonstigen freien Motiven. Seine Nüchternheit deckt sich viel mehr mit derjenigen Borromini's als mit der vornehmen Schlichtheit Fischer's, jenes Borromini, welcher, wo er will, wieder die ärgsten Tollheiten der Form zustande bringt. So muss man denn gestehen, dass die Liechtenstein-Paläste, besonders das Majoratshaus, bei aller

Imposantheit der Erscheinung doch beinahe etwas Pracht-Klosterartiges an sich haben, und auch in diesem Sinne erinnert mich Martinelli an Borromini, wogegen Fischer's weltfreudige Heiterkeit bei aller Vornehmheit und Würde seiner Bauten immer durchschlägt, seien sie ihrer Bestimmung nach nun weltliche oder geistliche. Wenn daher Niemann in den Liechtenstein-Palästen etwas strenger Italienisches erblickt, so gebe ich ihm in dem Sinne eines engeren Anschlusses Martinelli's an seine unmittelbaren römischen Vorgänger vollkommen recht.

Ich brauche für den Kundigen nicht erst zu bemerken, dass ich trotzdem in Martinelli's Wiener Palästen bedeutende Leistungen der Architektur erblicke. Namentlich besitzt er eine Grossartigkeit der Verhältnisse, ein Wirken durch geschlossene, compacte Massen, welches umso bewunderungswürdiger ist, als all das neben der grössten Schmucklosigkeit zur Geltung kommt. Sein Name ist auch neben denjenigen Fischer's d. Ä. und Hildebrand's in der Tradition besonders berühmt geblieben; sie bilden das Dreigestirn unserer Barocke, obschon nicht zu leugnen, dass Ferdinand Bibiena und Felice Donato d'Allio ebenso grossen Anspruch hätten, neben Fischer und Hildebrand zu erscheinen, als Martinelli.[203])

Wie kam wohl Fischer's Name in Verbindung mit einem solchen Schaffen, das seinem Wesen so fremd ist? Es mangelt eben nicht an Erklärungsgründen. Einmal wurde Fischer längst der bequeme Taufpathe für alles Grosse in unserer alten Architektur; im Munde mancher Leute in Wien spielt er ganz dieselbe Rolle, wie Albrecht Dürer bei den italienischen Custoden, wenn es sich um ein altdeutsches Bild handelt. Ferner hatte der Architekt, wie zu erwähnen, an dem Belvedere, dem Lusthause des Rossauer Gartens, in der That als Erfinder Antheil, so wurde sein Name denn auch auf die Paläste bezogen. Ohne bei mangelnden Nachrichten etwas Bestimmtes behaupten zu wollen, möchte ich aber bloss darauf aufmerksam machen, dass, wie schon angedeutet, die Verwandtschaft der Formen am Portal des Majoratshauses mit dem Porticus beim Palais Schwarzenberg auffallend ist. Jenes Portal war aber nicht ursprünglich geplant, wie wir aus Delsenbach sahen; es harmoniert auch, weder in seinen Verhältnissen, noch mit seiner prunkvolleren Ausstattung

mit Martinelli's übriger, strengerer Façaden-Architektur. Als dieser nach dem Verdruss wegen der Treppe ohne Zweifel den Bau verlassen haben wird, kann wohl sowie betreffs der Stiege auch Sonstiges nach einem anderen Plane hergestellt worden sein, und dazu gehören wohl beide Portale. Schon die grosse Verschiedenheit in der Erfindung dieser beiden Thore fällt auf, sie erklärt sich eben aus den Zwischenfällen während der Bauführung, wovon dort Nachricht gebracht worden war. Es ist aber sehr schwer zu untersuchen, ob diese imposante Thorarchitektur nach dem ursprünglichen Entwurfe Domenico Martinelli's angeordnet sei oder nicht. Sie hat in der Wiener Barockarchitektur keine Analogie; ihre Grundrissanlage, die sonderbaren Hälse der jonischen Capitäle, die noch seltsameren Zwittergebilde von Consolen-Triglyphen oder Triglyphen-Consolen am Epistyl, die gelagerten, nicht stehenden oder sitzenden Figuren, — das alles ist fremdartig und scheint wohl in der Art jenes bei uns spärlich vertretenen und von den Österreichern stark abweichenden Meisters. Die plastischen Gruppen und Figuren rühren ohne Zweifel, wie die sämmtliche figurale Zier des Hauses, von dem Venezianer Giovanni Giuliani, dem Lehrer Raphael Donner's, her.

Die vielbesprochene Treppe endlich entfernt sich ganz in demselben Sinne wie jene Portale von dem nüchternen Ernste Martinelli's. Ihre Ausschmückung mit Statuen, Gruppen, Putti, reichdurchbrochenen Geländern aus Stein, herrlichsten Stuccaturen an den Wölbungen und Wänden, wo dieselben Trophaeen darstellen, gestaltet sie zu einem der glänzendsten Innenräume Wiens, ein Juwel von stolzer, heiterer Pracht. Sie ist eine gesteigerte Nachahmung von Hildebrand's Stiegenhaus im Palais Daun-Kinsky, woher es kommt, dass manche die directe Mitwirkung Fischer's und Hildebrand's oder eines der beiden an dem Liechtenstein'schen Majoratshause angenommen haben, was ja aus chronologischen wie stilkritischen Gründen auch sehr wohl möglich wäre. Die Spuren der gewaltsamen Unterbrechung und Abänderung in der Bauführung des Palastes sind an den einzelnen Theilen seiner drei Façaden auch sehr deutlich ersichtlich. Die eigentliche Façadenarchitektur, Eintheilung und Decoration der Fenster, Kranzgesimse etc. haben ganz das

Wesen der strengen und feierlichen Architektur Martinelli's; das säulengeschmückte Hauptportal besitzt Pracht- und Kraftfülle, das Seitenthor aber alle Grazie Hildebrandischer Erfindung, wenn auch etwas energischer im Ausdrucke, als es bei dem vielfach ähnlichen Portale des Daun'schen Palais der Fall ist. Dass Martinelli eben jene Stiege nicht anlegen mochte, begreift sich äusserst leicht, wenn man in Erwägung zieht, was er im Gartenpalaste unter Prachttreppen verstand. Jene kolossalen Anlagen von rothem Marmor imponieren dort zwar durch die riesige Raumverschwendung und das kostbare Material, aber sie geben doch ein kahles Gesammtbild. Das mochte dem Fürsten nicht gefallen und im Stadthause sollte es nicht wieder nach des Architekten Willen gehen. Die Raumverhältnisse der ausgeführten Stiege sind allerdings gegen die üblichen Riesentreppen der Barocke bescheiden, sie führt in drei Armen mit fünf Podesten und zwei Corridoren bloss bis zur Höhe des Saales im zweiten Geschosse empor.

Das von Niemann meisterhaft gezeichnete Blatt XIX. bietet eine sehr schöne und klare Ansicht des ganzen Reichthumes der Decoration dieser Treppe. Der Maler der drei in den Plafond eingesetzten Gemälde ist Andrea Lanzani aus Mailand, bei Maratta, Scaramuzzia und Lanfranco gebildet, in seiner Heimat und dann zu Wien thätig, wohin er vom Hofe berufen worden sein soll und wo 1712 sein Tod erfolgte. Er wurde in den Ritterstand erhoben; seine besten Bilder schuf er im Geiste Maratta's.[204])

Nach Fanti beabsichtigte der Fürst, den Saal und die Stiege von dem Bolognesen Marcantonio Chiarini malen zu lassen, welcher jedoch genöthigt war, in seine Heimat zu verreisen. Offenbar trat dann Lanzani, resp. Bellucci, an seine Stelle; über Chiarini soll später Genaueres folgen. Lanzi[205]) sagt von Lanzani: »Fini i suoi giorni in Germania, onorato ivi del grado di Cavaliere.« Die zahlreichen lebensgrossen Steinfiguren, ruhender Herakles, Mars, Terpsichore, Venus, Mercur u. a., ferner Gruppen des Herkules mit dem Centaur etc. in Hochrelief, Vasen, Kinderfiguren, schuf in gefälligen Formen Giovanni Giuliani, der spätere Lehrer Georg Raphael Donner's.[206]) Als den Schöpfer der reizvollen Stucci treffen wir endlich Santino

Bussi, das Haupt der ausgezeichneten Künstlerfamilie dieses Namens.[207])

Zum Schlusse darf ich dem Leser doch wieder das Urtheil Nicolai's über das Majoratshaus nicht vorenthalten.[208]) Das Bauwerk steht bei ihm in besonderer Gnade, und es wird »in Absicht auf den Stil der Baukunst für das schönste Privatgebäude in Wien« erklärt. Dies verdankt die Schöpfung Martinelli's ohne Zweifel ihrer »Simplicität«, welche Herrn Nicolai natürlich behagen musste, übrigens rühmt er auch das Treppenhaus. Ich setze hieher, was der Autor an späterer Stelle[209]) über unsere Profan-Architekturen principiell kritisiert, weil es seinen Standpunkt bezeichnet: »Die Wiener Paläste aus dieser Zeit sind alle prächtig, und zwar von guter, moderner, aber nicht allemal von reiner Architektur. Mängel in den Verhältnissen, Verwirrungen in den Säulenordnungen, unzweckmässige und überhäufte Auszierungen sind sehr häufig. Dazu kommt, dass ansehnliche Facciaten in enge Gassen versteckt sind. Diejenigen, welche Fischer von Erlach gebauet hat, sind bey weitem die besten. Innerlich sind diese Palaste prächtig, und mehr auf italiänische Art mit grossen Sälen und weiten auf einander folgenden Zimmern angelegt.« Die französische Mode der abwechselnd grösseren und kleineren Gemächer, dann der Vorhöfe mit Gittern vor dem Gebäude, wie sie in Berlin häufig, meint Nicolai, kenne man in Wien noch nicht. Es ist ihm nämlich selbstverständlich, dass etwas in Berlin früher bekannt sein müsse, als an der Donau; aber er irrt, denn Wien war mit dieser Sache keineswegs zurück, sondern suchte sie eben gar nicht, weil die Stadt in allen Dingen nur nach der italienischen, aber nicht nach der gerade damals hier sehr unbeliebten französischen Sitte hindrängte. Ganz köstlich aber hört sich Nicolai's weit grössere Zufriedenheit mit den Bauten der Theresianisch-Josephinischen Aera, z. B. dem Trattnerhof auf dem Graben, an. Er schwärmt davon: »Den Charakter der äusseren Anordnung dieser Häuser möchte ich ein verbessertes (!) Ideal (!) von Fischer von Erlach nennen, den die hiesigen Baumeister fleissig studiert zu haben scheinen.«[210])

Die Kargheit der Überlieferungen hat uns leider keine Biographie, kein Tagebuch, keinen Brief und keine Bemerkung

eines Zeitgenossen hinterlassen, woraus darüber Kunde zu ziehen wäre, wie sich Fischer zu dem auf dem Wiener Boden mit zwei so grossen Palastbauten gewiss wichtig genug auftretenden Römer verhalten haben möge. Wie es kam, dass er trotzdem für denselben Bauherrn, offenbar nach dessen Bruche mit dem zornwüthigen Martinelli, das Belvedere des Gartens erbauen sollte, endlich, weshalb Fürst Johann Adam sich nicht von Anfang an mit dem heimatlichen Künstler befasst hatte. Indessen, wir wissen ja, wie viel die Italiener damals bei den hohen Herren in Österreich galten, und auch der Fürst sollte erst mit Martinelli seine Erfahrung machen. Noch will ich bemerken, dass ich — auch nachdem mir über Domenico als Erfinder beider Palastarchitekturen kein Zweifel mehr obwaltete — geneigt war, anzunehmen, es seien vielleicht bloss die Entwürfe von demselben aus Rom gesendet worden, ohne dass der Architekt selbst Wien besucht haben müsste. Auch Fontana hatte ja seinen Plan eingeschickt. Jedoch, die Angabe der älteren Autoren, dass Martinelli in Wien gewesen, steht doch fest, und der Conflict bei dem Treppenbaue deutet allzu bestimmt auf den streitsüchtigen Charakter eben jenes Meisters. Indem mit dem Baue erst 1699 ernstlich begonnen worden war, 1711 das Palais fertig stand, müssen wir das Datum jenes Zankes ziemlich früh annehmen, denn 1706 befindet sich der Künstler schon wieder in Rom.

Es dürfte in dieser Beziehung Orlando's Abecedario, pag. 138, und Fanti, l. c. (Compendio delle vite, pag. 43, etc.), vollkommen das Richtige enthalten. Nach diesen diente Domenico dem Pfalzgrafen im Jahre 1701. Und weiter heisst es: »Ebbe permissione dall' Elettore medesimo di trasferirsi a Vienna, ove fabbricò il gran Palazzo del Principe Adamo di Lichtenstein in città, ed un altro suburbano per di lui ordine nel luogo di sua delizia. Partì poscia per Roma, e di là per Lucca, ove dovè supire l'operazione della pietra, da cui era tormentato. Ivi morì nell' anno 1718 compianto da tutti i Professori, ed intelligenti dell' arte.« Somit ist Martinelli's Anwesenheit in Wien zwischen 1701 und 1706, sowie nach seinem deutschen Aufenthalte zu setzen. Ob er wirklich in England gewesen, ist nicht sicher; Fanti sagt bloss: »fù molto stimato in Inghilterra,«

was aber auch ohne seinen persönlichen Aufenthalt daselbst denkbar wäre.

Der Park des Palais in der Rossau erstreckte sich von der Rückseite des Gebäudes bei 240 *m* lang bis an das Ufer des damals noch offen und reichlich strömenden Alserbaches. Die grösste Breite des Gartenterrains, welches heute stark verringert wurde, betrug 120 *m*. Kleiner's Grundriss bietet die Ansicht eines dem Belvederegarten sehr ähnlich mit zwei seitlichen und einer mittleren Avenue eingerichteten grossen Parterres, wo es selbstverständlich an schön ornamentierten Beeten, Teichen, Statuen nicht fehlte. Ob da vielleicht auch Meister Trehet die Hand im Spiele hatte? Am unteren, dem Flüsschen zugekehrten Ende des Parkes erhob sich ein Lustgebäude, die reizende Erfindung Fischer's, das Belvedere.

Bevor in jüngster Epoche die hässlichen Häusercolosse der Vorstadt sich an dieser Stelle aufthürmten, hatte man von dem Punkte wahrlich einen schönen Ausblick. Noch aus meinen Kinderjahren ist mir das liebliche Bild der Donauuferlandschaft mit den Kuppen des Kahlen- und Leopoldberges, dem mächtigen Strome und den Auen an seinem Saume, wie es durch den hohen Bogen der Halle zu sehen war, in lebhafter Erinnerung. Aber bei weitem malerischer muss die Fernsicht im vorigen Jahrhundert gewesen sein, wie Delsenbach's und Kleiner's Darstellungen erkennen lassen. Damals grenzten die Althan'schen und Breuner'schen Gärten mit ihren Palästen daran; alles hatte ländlichen Charakter, aber vornehme Kunstbauten standen im grünen Rahmen und die wenigen kleinen Bürgerhäuschen der aufblühenden Vorstadt unterordneten sich diesen Factoren. Heute ist es leider umgekehrt; der Martinelli'sche Prachtbau steckt zwischen den ordinärsten, protzigen Zinskasernen von gigantischer Ungeschlachtheit mitten inne, welche die innerliche Grösse dieser Architektur aber dennoch, wie Niemann trefflich bemerkt, »als kleinliche Bedürfnissbauten dem Monumentalbau gegenüber erscheinen lässt.« Der reducierte Garten wurde selbstverständlich im englischen Stile umgewandelt, Fischer's herrliches Belvedere aber in unseren Tagen leider gänzlich beseitigt, um einem modernen Palastbau zu weichen, dessen Architekt, Ferstel, uns mit seinem Opus trotz

Benützung des Fischer'schen Bogenmotives im Mittelbaue der Gartenfront für den Verlust des alten Gebäudes durchaus keinen Ersatz geboten hat.

Fischer's Anlage, die er selber nur das »hintere Gebäude« des Gartens nennt — später erscheinen die Bezeichnungen: Gloriette und Belvedere — war ein 40 *m* breiter, 16 *m* tiefer Erdgeschossbau, auf breitangelegten Stufen erhoben. Vor dem Gebäude bildeten diese Treppen einen kreisrunden Podest, wo ein Springbrunnen situiert war. Das Lusthaus bestand aus einem triumphbogenartigen, sehr hohen, nach beiden Seiten offenen Mittelbau, an den sich seitliche Flügel anschlossen. Der Kleiner'sche Grundriss zeigt eine gerade Façade nach dem Bache, wogegen jene im Parke in der Mitte, jenem Bassin entsprechend, bogenförmig einspringt, indem an den Bogen hier noch je ein Fenster sich anschliesst. Dann folgt beiderseits, wieder nur in Fensterbreite, ein Vorsprung und nochmals je ein Fenster. Den Unterbau markierte ein kräftiger Sockel, auf dem sich die jonischen Pilaster erhoben, welche die Fenster voneinander schieden. Das sehr reich verkröpfte, stark profilierte Gebälk trug eine Balustraden-Attica mit ovalen Geländer-Öffnungen, auf den Eckpostamenten standen je vier Figuren auf jeder Seite. Der Mittelbau war nach dem Garten mit zwei hervortretenden Säulen markiert, welche nicht den Bogen trugen, sondern, vor dessen Chambrane vorgestellt, auf dem Kropfgesimse Statuen, analog denjenigen auf dem Dache der Flügeltracte, trugen. Im Inneren der Halle standen wieder vier Säulen, vor derselben aber lag auf der Parkseite eine zweiarmige Treppe, deren Arme, das runde Bassin umfassend, zu den tieferen Stufenanlagen hinableiteten. Das Tonnengewölbe des Durchsichtsbogens war durch ein ovales Oberlicht durchbrochen, an den Stirnseiten aber krönte den über die Flügel sich erhebenden Bogen ein Tympanongiebel, dessen Feld ebenfalls eine querovale Öffnung, auf der Spitze eine Vase mit lagernden Figuren, an den seitlichen Ecken aber je eine stehende trug. Im Innern schlossen sich an die Halle drei Gemächer auf jeder Seite an, über deren Einrichtung etc. nichts bekannt ist.

Fischer hat das Gebäude im V. Buche seines »Entwurfes«, Taf. 12, als Hintergrund zu den Darstellungen einer Vase de

Ceres und einer Vase du Soleil gezeichnet: »Prospect des hinteren Gebäudes in dem Fürst. Liechtensteinischen Garten zu Wienn, wie es zu erst von I. B. F. v. E. inventiert und gezeichnet worden.« [211]) Die Bemerkung hat ihren Grund, denn bei der Ausführung wurde auch in dem Falle, wenn auch nur in Kleinigkeiten, einiges verändert. Wir können diesbezüglich das Blatt im »Entwurf« mit späteren Ansichten vergleichen. Bei Delsenbach liegt noch das ursprüngliche Project zugrunde, später veränderte man die Treppenform ober dem Springbrunnen, setzte auf das Geländer derselben Statuen, die Fenster bekamen statt der vornehmen Ovalbekrönungen einfache Bogenverdachungen, die Attica wurde zur massiven Mauer, an dem Giebelaufbaue geschahen auch einige Veränderungen. Niemann (pag. 8) spricht daher von dem Blatte im »Entwurf« als von einer Variante, die sich wenig von dem ausgeführten Entwurfe unterscheidet, vielmehr aber ist es der Originalentwurf. [212])

Das Jahr der Erbauung des Belvederes lässt sich nicht sicher bestimmen, doch ist wohl anzunehmen, dass sie mit jener des Palastes parallel gieng, höchstens etwas später geschah. Dass es 1712 fertig war, beweist das Vorkommen der Tafel in dem Manuscripte des »Entwurfes« in der k. k. Hofbibliothek. Sechs Jahre später wurde der schöne Pavillon bei der Illumination am Geburtstage des Kaisers von Ferdinand Galli-Bibiena decoriert. [213]) 1725 lieferten die Feriae Aestivae folgende hübsche Beschreibung davon, welche hervorgehoben zu werden verdient [214]):

»novum . . . . admirabili Architectonicae artis inventione exstructam aedem conspicimus; ad quam rectis primum gradibus ascendentes in aream pervenimus, quae sinu suo fontem hortensi omnino geminum complexa, orbiculari cinctu sensim in ipsum aulae atrium altius assurgente, circumdat; cui gradus utroque latere lunari ductu assurgentes respondent; ii elegantibus e secto lapide loricis muniuntur, et quaternis utrinque e basibus, singulae geminos sustentant genios, qui aut mutuis se amplexibus stringunt, aut coronant rosariis, aut implexis inter se brachiis ludibundi assistunt. Interiorem cinctum quaterni quaternis basibus insistentes pueri ornant, quorum alter militarem Serenissimae familiae gloriam in galea sceptroque

militari ostentat; alter pacis ornamenta in Aureo Vellere et Ducali pileo exhibet. Tertius Bacchi, Quartus Pomonae munera manu praefert.«

»His sedulo examinatis aedem ipsam lustramus, quae ita binas in partes distincta est, est ut quina utrinque conclavia digna suo principe pandat. Medium inter has atrium in altum fornicem arcuatur, et ternis utrinque ingentibus sustentatur columnis pulcherrimo apertoque prospectui hinc in subjectam aedi piscinam omnemque horti planitiem, inde latissimo, longissimoque tractu in gemina suburbia, Carolinum alterum, alterum quod a Turri nuncupatur, ac surgentes circumquaque qua vitiferos, qua pomiferos, qua piniferos colles et montes eam omnem regionem coronantes patet; nihil ut ad oculorum oblectationem venustius exoptari posse videatur. Tectum, ut famulo olitoris puero referente accepimus, cupreis laminis arctissime inter se nexis constratum planumque est; nisi quod exiguo flexu declinatur in latera, e quibus occulti canales pluviales undas in interioris arcae piscinam demittunt. Caeterum murali coronide fastigium cingitur, quod omnis prope profanorum Numinum populus, lapidaribus signis expressus, longo ordine calcat.«

Diese umständliche Beschreibung hat einige fragliche Momente. Von »quina utrinque conclavia« ist auf dem alten Grundrisse z. B. nichts zu gewahren, es waren je drei. Dankenswert ist die Schilderung der Putten auf den Treppengeländern, welche aber auf Fischer's Zeichnung, bei welcher gerade die Partie der Treppen bei weitem schöner ist, nicht vorkommen. Es scheint somit nach allem, dass des Künstlers Entwurf durch den ausführenden Baumeister, der nach Obigem den tirolischen Martinelli angehört haben wird, manche Veränderungen, besonders an der Treppenanlage, erfahren habe, worauf der Meister mit den Worten: »wie es zuerst . . . . inventiert und gezeichnet worden« wohl hinzuweisen scheint.

Der getuschten Zeichnungen Sal. Kleiner's im Besitze des Österr. Museums von 1732 wurde bereits gedacht, mehrere derselben stellen das Belvedere vor.[215]) Freddy[216]) sagt von demselben, nachdem er über den Garten gesprochen: »In fondo allo stesso forma un maestoso prospetto un edifizio architettato dal celebre Barone (sic) Gio. B. de Fischer, da cui guardasi dall' altra parte

una Contrada dello stesso Sobborgo. E di disegno non meno elegante del superiore palazzo, ornato di statue, e d'una vasca d'acqua. Contiene da uno, e dall' altro canto delle spaziose camere destinate a ricreazioni, ed a rinfreschi in qualche solenne festività.« Unter dem Fürsten Alois (1780—1833) fand eine Restaurierung des Pavillons statt. Freddy's Kritik, wonach dessen Architektur nicht minder elegant sei als jene des Palais, kann man nicht gründlich finden. Das Fischer'sche Gebäude unterscheidet sich vielmehr von dem Martinelli's durch den Gegensatz reicherer, bewegter und festlicher Formen gegen die strenge Kälte jenes Palazzo; es ist nicht: »nicht minder elegant,« sondern man kann dieses Praedicat wohl nur dem Belvedere geben, während der Typus des Palastes hiefür ein zu ernster genannt werden muss. Böckh (l. c. und I. pag. 450) macht »Martinelli« zum Erfinder, die kirchliche Topographie[211]) lässt es von »Martinelli« erbaut werden, wobei in beiden Fällen natürlich nicht an Dominik zu denken ist. Wer es erfunden, beweist das Blatt im »Entwurf«; dass derselbe dann aber in dem berühmten Professor der Akademie von San Luca nicht etwa einen bloss ausführenden Bauhelfer gehabt habe, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Somit lebt in jenen Angaben nur wieder die dunkle Erinnerung an einen der Innsbrucker Martinelli als Gehilfen Fischer's fort, vielleicht Anton Erhard, den deswegen Wurzbach, allerdings auf Kosten seiner Phantasie, zum »Freunde« Fischer's macht.

Das öfter erwähnte Jahr 1698 hat auch in Hinsicht auf einen weitern, sehr hervorragenden Bau Fischer's Bedeutung, den ihm die Literatur aber nicht immer bestimmt und sicher zutheilt. Indessen ist die sogenannte Mehlgrube sein Werk. Das Gebäude, mit Vorder- und Rückfront nach dem Mehlmarkt (jetzt Neuer Markt) und der Kärnthnerstrasse gerichtet, diente schon im Mittelalter als Magazin der Mehlhändler und Metzen-Leihanstalt und gehörte seit Langem gemeiner Stadt. Aber auch schon in den früheren Zeiten wurden die oberen Localitäten von der Gemeinde zu Festlichkeiten, Unterhaltungen, Bällen u. dgl. vermietet, wie das später bei dem Fischer'schen Prachtbau gleichfalls geschah und in welchem Sinne das Haus bis in unser Jahrhundert, — besonders durch die damals beliebten

Kinderbälle — grossen Ruf erhielt. Im Fischer-Delsenbach'schen Prospectenwerke hat das die Mehlgrube darstellende Blatt (Taf. 6) daher die Unterschrift: »Mehl-Grube, ein der Stadt Wien zum Ausmiethen gehöriges Haus. Hier seynd vor diesem die allgemeine Fastnachts-Täntze gehalten werden.« Auf der bei Schimmer (Häuser-Chronik) gegebenen Reproduction einer Originalzeichnung[218]) vom Jahre 1600 hat das Haus im Grundriss sowie in der Haupterscheinung des Aufrisses in den Stockwerken, Risalit, Lauben, Archivolten im Parterre des Risalites, Balcon etc. dieselbe Gestalt wie Fischer's Bau, jedoch, wie es scheint, ohne alle künstlerische Durchbildung und Decoration; man möchte daher beinahe glauben, dass der Architekt sich an die gegebene ältere Vorlage anschloss, sogar die Zahl der Bogen, der darüber befindlichen Fenster und der Stockwerke ist dieselbe. Ich halte dafür, dass Fischer's Werk eben kein Neubau von Grund aus, sondern bloss ein modernisierender Umbau des Bestehenden gewesen sein muss, denn es ist undenkbar, dass der frei schaffende Künstler sonst alle Haupteintheilungen und Formen so sclavisch nachgeahmt hätte.

Der Kaiser verlieh 1695 am 29. Mai der Stadt für die Mehlgrube die Quartierfreiheit,[219]) ein Umstand, der wohl damit zusammenhängt, dass die Gemeinde um jene Zeit überhaupt mit dem Gebäude weitere Pläne für die Zukunft hatte, die auch drei Jahre später in der prachtvollen Erneuerung ihre Realisierung fanden. Über diesen Umbau bietet uns die Literatur wieder die confusesten Nachrichten. Tschischka nennt Fischer als den künstlerischen Urheber.[220]) Nicolai spricht nichts über den Architekten, ist aber der Einzige, welcher, gänzlich unrichtig, als Jahr des Baues gar erst 1728 anführt, wo doch schon fünfzehn Jahre früher Delsenbach denselben in der noch bestehenden Erscheinung gestochen hatte![221]) Ich begreife darum nicht, wie Schimmer sagen kann: »1698 aber wurde das Gebäude durch die bürgerlichen Baumeister Georg Bowanga und Christoph Ötl in seiner gegenwärtigen Gestalt und in dem Stile Fischer's von Erlach neu hergestellt. Nikolai's Angabe, als ob das Gebäude durch Letzteren (1728) aufgeführt worden wäre, ist daher unrichtig, wovon wohl schon ein Überblick des Baustiles überzeugt.«[222]) Wahres und Falsches ist hier geradezu

verrückt durcheinandergeworfen: richtig ist, dass die beiden genannten Baumeister, von denen noch zu sprechen sein wird, an dem Werke beschäftigt waren, wohl aber unter Fischer, dessen Idee sie ausführten. Unglaublich gedankenlos lässt sie Schimmer einmal »in dem Stile Fischers« arbeiten und dann wieder durch einen »Ueberblick« die Gewissheit erlangen, dass nichts Fischerisches an dem Baue sei. Ganz richtig wieder bezeichnet er die Unternehmung als eine blosse Neuherstellung, keinen neu aufgeführten Bau; falsch ist aber wieder, dass Nicolai von unseren Architekten bei der Sache rede. Weidmann, Wien's Umgeb. II., pag. 13, nennt direct Fischer als Architekten. In »Das alte Wien« von G. A. Schimmer[223]) heisst es: Die bürgerlichen Baumeister Georg Bowanda (nicht Bowanga!) und Christian (nicht Christoph!) Oetl haben das Haus im Stile Fischer's von Erlach neuhergestellt. Wieder einen neuen Weichselzopf von Irrthümern bringt uns ferner Schlager,[224]) bei welchem es verlautet: »Auf der andern Seite des Platzes erhob sich als Kennzeichen der Bauschule (?) des kaiserlichen Architekten Ludwig Bornacini aus Venedig, und des kaiserlichen Ingenieurs Johann Jacob (sic!) Fischer, im Jahre 1698, wie die betreffende Stadtrechnung ausweiset, durch die bürgerlichen Baumeister Georg Bowanga und Christof Oetl, das schöne, städtische Mehlgrubengebäude«. Dass nun Burnacini ebenfalls einen Antheil an der Sache gehabt haben könne, ist sehr möglich; finden wir ja schon bei der Pestsäule beide Künstler gemeinsam thätig! Indessen, ein »Kennzeichen« von Burnacini's Stilweise ist das Gebäude durchaus nicht, wohl aber um so deutlicher ein solches der sehr entgegengesetzten Richtung seines jüngeren Mitarbeiters, dem gewiss dabei die Hauptsache zukam. Dass Johann »Jacob« nur Johann Bernhard sein kann, unterliegt keinem Zweifel, denn es gab 1698 keinen andern kaiserlichen Ingenieur Fischer als ihn, mit welchem Titel wir ihn bereits 1687 beim Grabenmonument und 1690 bei den Ehrenpforten getroffen haben.[225])

Das leider unvollendet gebliebene Unternehmen »Die Barockbauten Wien's« von Fr. Neumann jun. (ibid. 1880), welches eine treffliche Abbildung der Mehlgrube enthält,[226]) führt einen neuen Irrthum herbei. Es sagt von dem Palaste;

»Nach Plänen des Architekten Georg Altschaffer durch die Baumeister Bowenka (sic) und Öttl erbaut.« Von Fischer ist also hier nicht die Rede, wohl aber wird ein neuer, angeblicher Architekt, des Namens Altschaffer, beigebracht. Jedoch, die Sache verhält sich ganz anders. Über die wahre Stellung, Beruf und Eigenschaft jenes in der Wiener Baugeschichte nicht unwichtigen Mannes hat uns schon Dr. E. Hartmann von Franzenshuld aufgeklärt.[227]) Altschaffer, im Alter von hundertdrei Jahren zu Wien gestorben, wo er bei den Schotten begraben liegt, war seit 1680 des äusseren Rathes daselbst, hatte sich bei der Belagerung Verdienste erworben, für welche ihm der Titel eines kaiserlichen Rathes und eine goldene Gnadenkette zutheil geworden war. Die Stadt machte ihn 1683 zu ihrem Unterkämmerer, ein Posten, in dessen Obliegenheit es unter anderem begriffen war, dass dieser Beamte die städtischen Bauunternehmungen in administrativer, keineswegs aber in künstlerischer Hinsicht zu beaufsichtigen hatte. Wenn es daher in der Inschrift der josephinischen Glocke bei Sct. Stephan von Altschaffer heisst: »Aedilis munus egit,« so übersetzt das schon Realis[228]) unrichtig mit »Baumeister«. Auch Weiss und andere bezeichnen Altschaffer fehlerhaft als einen Architekten, indem sie aus den urkundlichen Nachrichten, dass er bei Neueinrichtungen im Innern des Rathhauses 1699 und bei der Herstellung der Façade desselben 1706 beschäftigt war, eine artistische Thätigkeit des Mannes annehmen.[229]) Im Verfolg wurde er Mitglied des inneren Rathes und bekleidete diese Würde durch vierzehn Jahre, wie er denn überhaupt zu vielen Ehren kam. Auch hatte er ansehnlichen Besitz an Häusern und Weingärten.[230])

Nach diesen Ergebnissen der Untersuchung bleibt es also bei den Thatsachen, dass der Entwurf für die Renovation der Mehlgrube von Fischer, vielleicht in Verbindung mit Burnacini, herrühre und jene beiden Baumeister die Ausführung besorgten. Ich muss von den letzteren noch Näheres beibringen.

Leider ist das nur Weniges in Bezug auf den einen, welchen, wie wir sahen, die Überlieferungen bald Bowanga, bald Bowanda, bald Bowenka nennen. Trotz vieler Bemühung gelang es mir, nur noch wenige, auf ihn bezügliche Nachrichten zu finden, indem in den Protocollen des Archives der

Wiener Baumeister- und Steinmetzergenossenschaft anno 1682 ein Meister Georg Bowogner namhaft gemacht wird,[231]) welcher dieselbe Person ist. Mehrere der obigen Schreibungen seines Namens wecken die Vermuthung, dass der Mann ein Czeche gewesen sein müsse, jedoch das Vorkommen einer Familie Boranga im damaligen Wien, welche italienischen Ursprunges war, liesse auch eine andere Meinung zu; aus dem r könnte bei damaliger Ungenauigkeit im Schreiben von Eigennamen leicht ein v und daraus ein w geworden sein. Welsche Baumeister aber waren um jene Zeit in Österreich so häufig als böhmische selten, — übrigens fehlt mir jeder weitere Anhalt. Laut Wiener Diarium vom Jahre 1712 starb Georg Bowagner, bürgl. gemeiner Stadt Maurermeister, damals am 27. August im Mariazellerhof, dreiundsiebzig Jahre alt.

Bessere Auskunft vermag ich über seinen Collegen bei dem Baue zu geben, welcher Christoph oder Christian Oetl genannt wird. Er gehört, wie ich endlich fand, einer Baumeisterfamilie des alten Wien an, deren Mitglieder unter den Variationen: Oetl, Öttl, Oekl, Ekl, Eckhel, Ekell, Eckel und selbst Oerdtl vorkommen. Wer Urkunden jener Zeit gelesen, wird darüber nicht in Staunen gerathen. Ich berichte, was mir von ihnen bekannt ist.

In den Meistertafeln der Zunft erscheint, wie mir gleichfalls Herr Hoppe freundlichst mittheilte, 1684 Christian Alexander Ekell, bürgl. Baumeister; es ist der hier in Frage kommende. Die Protocolle desselben Archives belehren uns ferner, dass er (hier Ördtl) Hof- und Landschafts-Maurermeister und ein vielbeschäftigter Mann gewesen sei. Dabei werden einige Bauten aufgezählt, an welchen er zwischen 1682 und 1726 thätig gewesen, und wir finden dabei mehrere, sehr merkwürdige Gebäude, theils solche, in Verbindung mit welchen bisher kein Künstlername bekannt war, theils solche von Fischer's Entwurfe, nämlich das Palais Trautson und Schloss Schönbrunn. Im Jahre 1707 wird er unter den Baumeistern namhaft gemacht, welche an der Peterskirche beschäftigt gewesen sind. Die übrigen lasse ich folgen, wie sie das Protokoll aufzählt, ohne mich hier in nähere Untersuchungen einzulassen: »Bei den Capuzinern und Sct. Ulrich, Graf Lamberg'schen Garten,

Wirthshaus beim wilden Mann, Spittlberg, Pfarrhof und Thurm Gumpendorf, Mollard-Dominicaner-Dorotheer-Mühle, Mauer Jesuitenkloster, Laxenburg Pfarrkirche und Schloss, Bruck Harrach'sches Schloss, Maierhof, Pfarrthurm.«[232]) So scheint es, dass Christian Alexander bis 1726 gelebt haben dürfte, und er ist wohl auch gemeint, wenn im selben Archiv[233]) im Jahre 1671 ein Unter-Zechmeister der Zunft, namens Alexander Öttl, vorkommt, der dann viel später, 1720, den Leopold Hoffmann aufdingt.

Ohne Zweifel war Christian's Sohn Johann Jakob Eckhel, über welchen die Zunftacten besagen, dass er des äusseren Stadtrathes und bürgl. Baumeister war, als Untervorsteher der Genossenschaft wirkte, am 21. October 1740 jedoch »sein bisheer obgehabte Profession der Baumeisterschaft gänzlich resignirt«.[234]) Er war wohl schon zu Lebzeiten Christian's selbständig thätig, denn auf den Meistertafeln findet sich 1715 »Jacob Eckel bgl. Baumeister« eingetragen. Seit 1724 besassen diese Leute einen Garten auf dem Rennweg, dem Schwarzenberg-Palais gegenüber, an dessen Stelle später das Gebäude der polnischen Nobelgarde, dann das Dreifaltigkeitsspital errichtet wurde. Er hiess Oecklischer, auch Oettl'scher Garten und ein colossaler alter Maulbeerbaum hatte sich von ihm bis vor kurzem noch erhalten.[235]) Dieses Terrain beabsichtigte 1736 der kais. Theatral-Ingenieur Antonio Galli-Bibiena und der kais. Statuarius Antonio Corradini zur Errichtung eines Theaters für die im damaligen Wien so beliebten Thierhetzen zu verwenden, nachdem sie am 6. April j. J. ein zehnjähriges Privilegium, Thierhetzen gegen jährlichen Beitrag von 400 Gulden zum Zuchthause veranstalten zu dürfen, erhalten hatten, und wozu ihnen der »Spanische Jude« Abraham Lopez Diaz als Financier zur Seite stand. Das hübsche Project, welches sich in Künstlerhänden besonders gut ausnimmt, ergrimmte den Fürsten Schwarzenberg ob solcher Nachbarschaft nicht wenig, aber Bibiena hatte so mächtige Protection, dass es schwere Mühe kostete, dagegen aufzukommen.[236]) Bei Schachner wird, im Jahre 1724, dieses Areal als »D(ominus) Öttl« bezeichnet.[237])

Johann Jakob Eckel war sehr wohlhabend, wie nach den vielen Bauten des Vaters wohl begreiflich ist. Zeugniss dessen

ist folgender Umstand: Schon Schweickhardt berichtet, dass Jakob von Öckl, den er irrig »k. k. Hofbaumeister« nennt, im Jahre 1702 die Kirche zu Kaltenleutgeben bei Wien erbaut habe.[238]) Die ältere Jacobskapelle von 1662 wäre am Fusse der erhöhten Kirche stehen belassen worden, dieselbe selbst aber habe infolge eines Gelübdes aus der Pestzeit ihre Entstehung gefunden. Ähnliches erzählt Ad. Schmidl[239]); er lässt das Gotteshaus »in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts durch den k. k. Architekten Jacob von Öckl (dessen Bildniss man noch im Pfarrhofe bewahrt)« errichten. Ich habe nun über diese Dinge an Ort und Stelle Nachforschungen gehalten. Das Gedenkbuch der Pfarre Kaltenleutgeben berichtet, dass die Gemeinde grosses Verlangen trug, dass der Zulauf, welchen eine in ihrer älteren Kapelle aufgestellte Marienfigur bereits hatte, vermehrt werde. Sie wendete sich daher an »Herrn Jacob von Öckhl des aussern Rathes und Gemeiner Statt Baumeister«, welcher hier im Sommer das Haus Nr. 32 bewohnte, mit der Bitte, ein Kirchengebäu zu errichten, und, da er dergleichen selbst schon im Sinne gehabt, so gieng er gerne darauf ein. Laut einem im Pfarrarchive vorhandenen Stiftsbriefe vom 1. Juni 1740 hatte seine erste Frau Susanna eine Messe auf dem »mit seinen unkösten von Marmor anferbauet privil. Hochen-Altar Fuss und Stein« gestiftet. Das Capital per 2000 fl. übernimmt der Bürgermeister von Wien in das städt. Oberkämmereramt. Später stiftete Eckel noch 4000 fl. zu weiteren Messen im Auftrag einer andern Frau, Katharine Rieder. Sein Porträt von Barth. Altomonte ist in der That noch vorhanden.[240]) Ich beschliesse diese Nachrichten über den einen der Baumeister, welche an der Mehlgrube zu thun hatten, mit der Erwähnung, dass ein kais. Hofkriegsrath Dr. Joseph Anton Öttl 1701 genannt wird[241]) und ein Siegelstecher namens Eckhl im Jahre 1741 Schüler des Mathaeus Donner war.[242]) Ob diese zur Familie gehörten, ist mir nicht bekannt. Als das Wichtigste geht aus dem Gesagten hervor, dass Christian Alexander Eckel also an drei Fischer'schen Bauten, in Schönbrunn, an der Mehlgrube und am Trautsonpalais, Arbeiten auszuführen hatet. Über seine Thätigkeit am Kleinen Zwettlhof in der Schwertgasse in Wien 1716 siehe Monatsblatt d. Wr. Alterth. Ver. 1894, pag. 115.

Wenn Küchelbecker 1730 sagt: »Die Mehlgrube am neuen Marckt, welches eines von denen schönsten Gebäuden der Stadt, und vom Magistrat der Stadt zu einer öffentlichen Auberge vor nicht vielen Jahren erbauet worden,«[243]) so scheint es fast, als wäre ihm dabei kaum das Datum 1698 vorgeschwebt, denn das wären, von 1730 zurück, doch bereits ziemlich viele Jahre. Man denkt unwillkürlich daran, dass Nicolai von 1728 spricht, was in der That nicht viele Jahre vorher gewesen wären. Vielleicht erklärt sich die Sache aber einfach dahin, dass in letzterem Jahr erst die »Auberge« eingerichtet oder zu sonst einem Behufe grössere Einrichtungen getroffen worden waren. Denn dass das Haus abwechselnd in Mode und wieder weniger beachtet war, ergibt sich auch daraus, dass schon bei Delsenbach gesagt wird, es seien hier »vor diesem« (1713) die Carnevalbälle gehalten worden; viel später aber war es wieder der Lieblingsort für Unterhaltungen. Derselbe Küchelbecker schildert an einer andern Stelle[244]) die dort von dem Garderobe des Prinzen Eugen veranstalteten Bälle, die zu Wiens vornehmsten Festen zählten und von den grossem Adel frequentiert wurden, sowie die sogenannten Kinderfeste; noch später kamen die Unterhaltungen daselbst in schlechtes Renommée und heute ist das Haus ein vornehmes Hotel geworden. Diese für die Sittengeschichte der Stadt sehr interessanten Wechselfälle seines Geschickes liegen jedoch ausserhalb unseres Interesses und mögen bloss kurz angedeutet sein.[24])

Wir haben bereits gesagt, dass Fischer in der Mehlgrube keinen Neubau von Grund auf lieferte, sondern einen solchen aus älterer Zeit bloss äusserlich umgestaltete. Es muss, wenn er auch auf dem gedachten Blatte von 1600 ganz schmucklos erscheint, doch ein für die Wiener Verhältnisse grossartiger Bau aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gewesen sein, und es ist zu bedauern, dass über seine frühere Geschichte gar nichts bekannt ist; dass das Gebäude, wie wir es noch vor uns sehen, kein Neubau aus Fischer's Zeit ist, mag auch dem einigermassen aufmerksamen Laien bemerkbar werden. Vor allem fällt die abnorme Höhe und die Stockwerkanzahl auf, denn gegenüber diesem, für vier Etagen schmalen Risalit nehmen sich alle Fischer'schen Profanbauten, — Schönbrunn mit ein-

geschlossen, — viel niedriger aus. Eben diese Höhe nöthigte ihn auch, die Gesammt-Elevation von dem Arcaden-Parterre an in zwei, fast gleich hohe Pfeilerstellungen zu theilen, von denen je eine zwei Stockwerke begreift, während Fischer sonst im Sinne Palladio's stets die Pilaster ununterbrochen vom Parterre bis zum Hauptgesims emporführt. Die Flügel neben dem Risalit lässt er dagegen ohne Pilaster, sie sind auch nur je zwei Fenster breit. Ein fremdartiges Motiv sind ferner die fünf Arcaden des Laubenganges im Erdgeschosse, welches bei Fischer'schen Originalbauten nie vorkommt. Solche waren aber eben in dem damaligen Wien, wie in so vielen süddeutschen Städten, seit den Tagen des Mittelalters und der Renaissance in grosser Menge vorhanden. Die Strasse »Tuchlauben« hat heute noch ihren Namen davon, auf demselben neuen Markte, wo die Mehlgrube steht, zeigt das Eckhaus der Kupferschmiedgasse sie heute noch als einziges, wennauch schon aus der Barockzeit herrührendes Paradigma dieser Art Architektur in ganz Wien, und gegenüber war das Haus zu den sieben Säulen, wie der Stich von Delsenbach zeigt, im vorigen Jahrhundert mit diesem Schmucke versehen. Fischer's Architektur aber ist eine derartige Bildung des Erdgeschosses etwas ganz Fremdes. Man denke hier nicht etwa an die dreitheiligen Bogen- oder Pilastereingänge seiner Salzburger Kirchen, denn das ist etwas ganz Anderes; im Profan- und Palastbau hat er derlei Durchbrechungen des Unterbaues niemals angewendet. Das Erdgeschoss hat durch seine Steinfugen einen gewaltigen Monumental-Charakter, die Arcaden sind halbkreisbogig bis auf die breitere mittlere, welche ein Korbbogen bekrönt. Über demselben befindet sich, wie auf der Karajan'schen Zeichnung, ein Balcon. Die zwischen jonischen Wandpilastern eingeschlossenen Fenster erhielten im ersten Geschoss durch durchbrochene Parapete unten und durch sehr wirkungsvolle Tympana oben eine scheinbare Vergrösserung, wodurch der Architekt die erste Etage zum Nobelgeschoss stempelte. Das schöne Bekrönungsmotiv dieser Fenster bildet sich aus einem auf zwei Consolen ruhenden, in der Mitte aber unterbrochenen Architrav, worüber ein Korbbogen. In der Lücke des Architravs befindet sich eine Vase in einer ovalen Nische, wie ähnliches im Palais Batthyanyi

in der Renngasse, jetzt Schönborn, angebracht ist. Vollkommen seinen Typus zeigen die jonischen Capitäle mit den von den Voluten herabhängenden Festons. Ein kräftiges Theilungsgesimse scheidet den zweiten und dritten Stock, ruht aber nicht unmittelbar auf den Capitälen der Wandpilaster auf, sondern auf Kämpfern über denselben. Die Fenster des dritten Stockwerkes treten wieder durch reichere Decoration mit Mascarons etc. hervor, jene des vierten sind klein von quadratischer Form. Die Pilaster dieser oberen Façadenhälfte haben korinthische Capitäle. Über dem mächtigen Kranzgesims erhebt sich das alte hohe Ziegeldach, ist jedoch durch eine Attica maskiert, welche am Risalit mit einem durchbrochenen Steingeländer von denselben Formen, wie sie auch der Balcon und die Fenster-Parapete der ersten Etage haben, versehen. Die Seitentheile des Risalites gleichen vollkommen der Vorderseite, haben aber nur ein Fenster Tiefe, die Flügel der Façade mit je zwei Fenstern sind einfacher gehalten. Von grösster Schönheit, aber noch ganz im deutschen Renaissance-Charakter (vom älteren Bauzustand her?) sind die beiden Oberlichtgitter der Hausthore.

Des unermüdlich schaffenden Meisters harrte schon im folgenden Jahre 1699 eine neue Aufgabe, abermals die Errichtung einer Triumphpforte, und zwar wieder zu Ehren des ihm so huldvoll gesinnten römischen Königs Joseph. Die Veranlassung ward durch die Vermählung des Thronfolgers mit der Prinzessin Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg gegeben. Der feierliche Einzug, welcher sich, wie üblich, von der neuen Favorite zur Stadt bewegte, fand am 24. Februar statt. Über die Pracht des Zuges und all die glänzenden Festlichkeiten, welche sonst mit der Hochzeitsfeier verbunden waren, zu sprechen, liegt von meiner Aufgabe ab, wir haben davon gleichzeitige und spätere Schilderungen, auf die ich verweise.[246]) Es waren auf dem Wege, den der Zug nahm, drei Triumphpforten aufgestellt, — vielleicht sämmtlich von der Conception unseres Künstlers, sicher bekannt ist es bloss von zweien. Fuhrmann sagt: »Drey unvergleichlich treffliche Triumph-Bögen gaben dem Gesichte ein grosses Vergnügen.«[247]) Derjenige Bogen, welcher uns zunächst als Fischer's Werk überliefert ist, war wieder von den fremden Niederlägern errichtet, der Ort, wo er

stand, wird nicht genannt. Dass er Fischer's Schöpfung gewesen, sagt er selbst in seinem »Entwurf«, wo die 1. Tafel des IV. Buches eine Darstellung desselben bietet, mit der Unterschrift: »Triumphs-Pforte, welche zu Wien von denen Herrn Niederlegern daselbst zum Einzuge und zum Beylager Seiner Weiland Kays. Maj. Josephi I. Ao. 1699 erbauet worden.« Dass aber wenigstens noch eine von den drei Ehrenpforten dieser Festlichkeit ebenfalls von Fischer ersonnen worden war, ergibt sich aus den städtischen Rechnungen.[248]) Die Hauptkosten, welche die Stadt bei dem Anlasse hatte, beliefen sich auf 13.982 fl., »wegen der beym Stockhameysen aufgerichten Ehrenpforten« und anderen grossen Vorkehrungen. Was das Honorar des Künstlers betrifft, so besagt darüber ein specieller Posten in derselben Rechnung: »Dem Herrn Joh. Bernh. Fischer Koniglichen Ingegnieur, als welcher bey der am Stockh an Eysen aufgerichten Ehrenpforten inventirt, Ihme, in Ansehung seines so ruhm vnd lobwürdigen Werkh, verert ... 200 ℔.« Und dann heisst es nochmals: »Ausgaben auf die königliche Ehrenporten auf dem Stok am Eisenplatz, vnd das Gerüst am Graben ... 1118 fl.« Die städtische Triumphpforte ist somit eine andere als jene der Kaufleute, welche die ihrige natürlich aus Eigenem errichten liessen, also ganz derselbe Fall, wie wir es bei jenem früheren Anlasse beim Einzuge Joseph's nach seiner Erwählung zum römischen Könige gesehen haben. Wie sehr man von Seite der Stadt mit dem Künstler abermals zufrieden war, geben nicht allein obige Worte der Rechnung zu erkennen, sondern auch der Umstand, dass man die im Februar aufgestellte Pforte den ganzen Sommer stehen liess, wobei Soldaten der Rumorwache die Aufsicht zu halten hatten.

Wir haben nur von der Ehrenpforte der Niederläger eine Abbildung, welche Delsenbach für Fischer's »Entwurf« gestochen hat, nach dessen Zeichnung. Sie zeigt als Hintergrund eine ideale Strasse von ziemlich nüchternen Bürgerhäusern, welche der Künstler merkwürdigerweise so eng gezeichnet hat, wie es das damalige alte Wien auch nicht ungünstiger bieten konnte. Der Triumphbogen sperrt die ganze Passage. Übrigens ist diese Beigabe interessant, weil sie zeigt, wie sich Fischer solche einfache Bauten dachte, die er in Wirklichkeit wohl nie ausgeführt

hat. Es kommt dabei der Unterschied der Barockperiode von der Gegenwart zum Ausdrucke, welche im Monumentalen, Fürstlichen, Kirchlichen über die Massen grossartig dachte, dieselbe Grossartigkeit aber keineswegs auf Zinskasernen und Miethäuser verschwendete. Est ist eben der Unterschied von echter Grossartigkeit und prahlendem Protzenthum. Doch, zurück zum Triumphbogen.

Derselbe ist in übertriebener Höhe gegen die Häuser gezeichnet. Sein Unterbau ist an den Ecken von je zwei korinthischen Säulen auf ebensovielen hohen Piedestalen begrenzt, zwischen welchen je eine auf einer Console stehende weibliche Figur vortritt. Die rechts hält eine kleine Figur, die links einen Apfel in der Hand. Zwischen diesen Säulenpaaren, welche aber einer Pfeilerwand vorgelegt sind, befinden sich drei Durchgänge: der viel breitere in der Mitte höher aufragend, mit gedrücktem Korbbogen, die seitlichen sehr schmal, mit geradem Thürsturz, worüber Reliefs. Als Stützen zwischen Haupt- und Nebeneingängen dienen zwei männliche Karyatiden von bewegter Haltung, wie die Säulen auf Piedestalen stehend, natürlich aber von geringerer Höhe. Über dem Korbbogen des Mittelthores ist in einer Cartouche das Parisurtheil dargestellt, welche in den Bogenzwickeln schwebende Ruhmesgötter mit Posaunen halten. Zu bemerken wäre noch, dass diese Façade sich vom mittleren Durchgange nach den Säulen an den Ecken hin concav im Bogen krümmt. Den Abschluss des Unterbaues bildet ein durchbrochenes Geländer, auf dem auf den Ecksockeln Paare von Frauen mit erhobenen Kränzen, in der Mitte aber sitzende Adler mit ausgebreiteten Fittichen angebracht sind.

Der Oberbau formiert einen offenen Tempel, dessen Mittelkörper kreisrund auf zwölf cannelierten korinthischen Säulen ruht, von welchen aber nach rechts und links Flügel auslaufen, zu deren Stütze, von vorn oder rückwärts gesehen, nur eine solche Ecksäule dient. Über ihrem reichornamentierten Architrav erhebt sich in der Mitte eine flache Kuppel, die Flügel haben glatte Dächer. Oben sind zehn weibliche Figuren stehend angebracht, eine elfte bildet die Bekrönung der Kuppel, in sitzender Stellung eine Fackel hoch emporhaltend. In den Intercolumnien dieses Tempels sehen wir gleichfalls Gestalten. In der mittleren,

breitesten Öffnung zeigt sich der königliche Bräutigam als Caesar en face zu Pferde, von Strahlen umgeben, vor ihm stehend Mars und Minerva, letztere mit einem Lorbeerzweige. Zu Füssen dieser Gruppe qualmt breites Gewölk auf, welches sich hoch hinauf in die Intercolumnien der Seitenflügel verbreitet, wo aber fliegende Putti noch den Raum ausfüllen. Die Wandnischen des unteren Durchganges waren ebenfalls mit weiblichen Gestalten geschmückt.

Leider sind wir nicht in der Lage, über dieses Gebilde ähnliche Urtheile von Zeitgenossen anführen zu können, wie über Fischer's ältere Triumphpforten. Es liegen nur sehr wenige von Späteren vor und diese haben nur herben Tadel vorzubringen. Hören wir vor allem den brummigen Milizia, welcher sehr übel auf den Gegenstand zu sprechen ist[249]: »In occasione delle Nozze dell' Imperadore Giuseppe I. i Negozianti forestieri di Vienna fecero ergere dal nostro Fischers nel 1699 un Arco trionfale, che è un capo d'opera di stravaganza. Consiste questo in due pezzi l'uno su l'altro. L'inferiore è tutto centinato. E circondato al di fuori di piedestalli altissimi con colonne Corintici, ed i due grandi archi al di dentro vengono retti da quastro Ercoli, che stanno su piedestalli isolati. Il pezzo superiore poi, che consiste in una cupola, retta da gran colonne Corintie, non posa su l'inferiore, ma su delle nuvole, ed in mezzo a queste nuvole sono molte statue, e la statua equestre dell' Imperadore. Il più sfrenato settario Borrominesco non soprebbe inventare cosa più capricciosa ed irragionevole.« In gehorsamer Nachfolge gegen eine solche Kritik hat dann die österreichische National-Encyklopaedie und ebenso Nagler von »unglaublich überladen« reden zu müssen vermeint.[250])

Nun ist es allerdings kein Zweifel, dass in der effectvollen Composition ein eminent malerisches Element vorherrscht und die theatralische Wirkung das rein Architektonische zurückdrängt. Es ist aber ganz verfehlt, an derlei Schöpfungen des Augenblickes und Zierden einer kurzen Festzeit jene Anforderungen zu stellen, welche bei einem für die Jahrhunderte bestimmten Monumentalbau gerechtfertigt wären. Zwar müssen wir gestehen, dass derselbe Künstler bei seinen früheren Ehrenpforten seine architektonischen Principien viel strenger hervorgekehrt habe, und wir wiesen ja selbst darauf hin, dass jene

flüchtigen Scheinbauten vielleicht sehr viel dazu beigetragen haben mögen, dem eigentlichen Charakter Fischer'schen Architekturwesens in Wien Bahn zu brechen; gleichwohl haben wir an diesem Opus eine Probe davon, dass derselbe Meister eben einmal auch einer anderen Richtung, der des Zeitgeschmackes, huldigte. Vielleicht trugen dazu auch äussere Einflüsse bei, vielleicht wollte er die Bolognesen auf ihrem eigenen Gebiete schlagen, — denn die Composition nähert sich in der That dem Stile der Galli-Bibiena. Sollte derlei seine Absicht gewesen sein, so hat er aber damit gewiss erwiesen, dass er jenen Künstlern an Phantasie, an Prachtsinn, an theatralischem Effect keineswegs nachstehe, wie er sie andererseits im tiefen Verständnis strenger Construction und Stilistik so weit übertraf, als es seine gleichzeitigen, dauernden Bauten darthun, welche mit dieser ephemeren Leistung nebenhergiengen. Goethe, in dessen Haupte Iphigenia und Faust drängten, hat auch Werther und Stella im Geiste seiner Zeit geschrieben.

Die Epoche der akademischen Kunst, welcher jene verurtheilenden Kritiken über Fischer's Werk entstammen, war freilich nicht fähig, zwischen der Aufgabe eines monumentalen und eines flüchtig decorativen Kunstwerkes zu unterscheiden. Ein fürstlicher Bräutigam musste bei ihr durch bretterne Propylaeen seinen Einzug halten, residierte in Propylaeen und wurde in Propylaeen begraben, denn sie kannte nichts Anderes und kam über die schulmässige Schablone nicht hinaus. Das Urtheil der phantasielosesten und impotentesten aller Kunstperioden wird uns also gegen ein durch blühendeste Phantasie und reichester Erfindung immerhin ausgezeichnetstes Werk, wie dieses, von keinem Gewichte sein. Wie dasselbe sich aber von unserem eigenen Gesichtspunkte ausnimmt, wenn wir es in der Folge der Entwickelung des Meisters selber beurtheilen, glauben wir in Obigem dargethan zu haben. Sein Schöpfer ist darin einen Augenblick weniger charakteristisch in seiner Bedeutung, die er für die Kunstentwicklung der Epoche hat, als sonst; er beliebte hier mehr im Kleide des herrschenden Geschmackes zu erscheinen, den seine Reformen sonst verdrängt haben, aber auch in diesem Rahmen fehlt es ihm nicht an Eigenschaften, die den hervorragenden Künstler kennzeichnen,

er ist geistreich, geschmackvoll und überreich an schöpferischem Vermögen: den Schwerpunkt seiner Bedeutung aber hat er in andere Dinge gelegt, als in derartige Producte des Momentes, und ein Unrecht wäre es, sie anderswo aufzusuchen.

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle eine Abschweifung zu machen, weil der Gegenstand eine sehr merkwürdige Persönlichkeit betrifft, von der bestimmt anzunehmen ist, dass sie zu Fischer in näheren Beziehungen gestanden, obwohl — soviel ich weiss — Näheres darüber nicht überliefert ist. Ich meine den berühmten Pater Abraham a Santa Clara.[251]) In der erwähnten städtischen Rechnung heisst es: »Dem Pater Abraham, wegen gemachte Sün (Sinn) schriften . . . . 24 fl.« Dass damit kein anderer gemeint sei, wird einem sofort klar, wenn man bei Karajan aus der von dem Subprior P. Agapytus a Scto. Maximiliano 1683 verfassten und 1697 durch P. Antoninus a Sct. Guilelmo fortgesetzten Hauschronik des Wiener Augustinerklosters[252]) ersieht, wie gern und häufig sich der vielseitige Mönch gerade mit derlei Festlichkeiten-Apparat abgab. Hier sind auch die Fäden, welche den bedeutsamen Mann mit der Kunstgeschichte Wiens in Verbindung bringen, — was ein interessantes, noch ganz unberührtes Capitel wäre. Was er mit dem Künstler Rauchmüller 1680 zur Ausschmückung des Klosterbrunnens veranstaltet hatte, wurde oben bereits erwähnt. 1674 insceniert er die Mysterien oder Osterspiele, 1681 beginnt er den Aufbau des zweiten Stockwerkes im Kloster; bei der Heiligsprechung des Joannes a Scto. Facundo »verfasst« er die Emblemata in den Klosterfenstern; als aber inzwischen die Nachricht von dem Siege bei Salankemen eingetroffen, sorgt er für neue; bei den Osterspielen von 1696 corrigiert er die Mysterien und das heil. Grab; 1698 schmückt er dasselbe mit einem Wald, einem Hirschen und dem heil. Eustachius. Wieder mit Emblemen ziert er die Klosterfenster 1699 bei Joseph's I. Vermählung, auf den Karlowitzer Frieden, 1706 am Namenstage des Kaisers, beim Entsatze von Barcellona etc.[253]) Die Stelle in der Stadtrechnung ist nicht deutlich genug, um zu ersehen, ob die mit vierundzwanzig Gulden honorierten Sinnsprüche für den Triumphbogen oder für etwas anderes bestimmt waren. Die Anordnung der Eintragungen ist diejenige, dass auf P. Abraham

ein Honorar des »Johan Hakha Poeten«, desgleichen für Inschriften und Sinnbilder, folgt, sodann ein Kapellmeister für Festmusik auf dem Graben und schliesslich Fischer mit seiner Ehrenpforte. Dass beide Männer sich wohlgekannt haben müssen, ist aber nicht zu bezweifeln. Als Verwandter und Förderer des Malers Daniel Gran, der mit den Fischer im Palais Schwarzenberg, bei der Karlskirche und Hofbibliothek thätig war, kann der Pater auch diesen nicht ferngestanden sein; auch glaube ich nachweisen zu können, dass Blätter des »Entwurf« in Stichen nachgebildet sind, welche sich in den Predigtschriften Abraham's finden. Zur Zeit des festlichen Einzuges, von welchem hier die Rede ist, zählte dieser siebenundfünfzig Lebensjahre.

Als wir von der Geburt Joseph Emanuel's im Jahre 1693 sprachen, wurde mitgetheilt, dass der Hofkanzler Graf Stradtmann und dessen Gemahlin als Taufpathen fungiert hatten. Dieses vornehmen Paares Tochter, Gräfin Eleonore Magdalena Batthyanyi, war damals seit einem Jahre mit Graf Adam verheiratet, welcher, als Zweiter dieses Namens, Gründer der jüngeren Linie wurde. Adam Reichsgraf von Batthyanyi, Erbherr in Nemeth-Ujvar, war als Sohn Christoph II. am 3. Juni 1662 geboren, wurde kais. wirklicher geheimer Rath, Kämmerer, Feldmarschall, 1694 Judex Curiae, dann Banus von Croatien, Dalmatien und Slavonien. Er starb als Vater der Grafen Ludwig und Karl den 24. August 1703. Diese Brüder, von denen der letztere 1764 in den Fürstenstand erhoben wurde, führten seit 1755 den Doppelnamen Batthyanyi-Strattmann in Rücksicht der ihnen als Majorat angefallenen mütterlichen grossen Besitzthümer.[254])

Es würde über den Rahmen einer Biographie Fischer's von Erlach weit hinausgreifen, wollte ich ein Bild der berühmten, geistreichen und edlen Frau zu gestalten suchen, welche die Wiener als ihre »schöne Lorl« feierten; welche mit Maria Anna Josepha, Gräfin von Althan, der Gemahlin des einflussreichen Michael Johann (III.) von Althan, »the emperors favourite,« wie Lady Wortley Montague sagt, und mit Gräfin Dorothea Elisabeth Bussy-Rabutin jene vielbesprochene Freundschaft pflegte, deren Blüte allerdings erst in die Tage Karl's VI. fällt. Die Tochter des Herzogs von Belriguardo, Marchese Pignatelli,

die »spanische Althan«, werden wir übrigens noch zu erwähnen haben, wenn von dem Palais dieser Familie in Wien die Rede sein soll; sie war zu Alcuda in Spanien 26. Juli 1689 geboren und starb in Wien 1. März 1755. Madame Rabutin, seit 1668 Gemahlin des Feldmarschalls Grafen Johann Ludwig Bussy-Rabutin, war als Tochter Herzogs Philipp Ludwig von Holstein-Wiesenburg den 5. December in Wiesenburg in Holstein geboren und starb gleichfalls zu Wien den 18. Juli 1725. Gräfin Eleonore Magdalena Batthyanyi endlich war im Jahre 1678 geboren und starb in Wien 1738. Zu Anfang des Jahrhunderts waren diese Verhältnisse indessen noch nicht zur Reife gekommen, die Pignatelli noch in ihrer spanischen Heimat, wohl aber Gräfin Rabutin schon eine der hervorragendsten Persönlichkeiten des high-life in der Kaiserstadt. Ihre Soiréen mit dem ungenierten, geistreichen Verkehre schildert 1716 die englische Reiseschriftstellerin[255]; sie fanden in dem Palast der Gräfin in der Wollzeile statt, den sie an der Stelle des alten Ledererhofes seit 1700 besass, der sich durch ein besonders hohes, imposantes Portal auszeichnete, 1847 aber dem jetzigen Sina'schen Gebäude (Nr. 1) weichen musste.[256] Gräfin Batthyanyi spielte neben der älteren Freundin keine minder glänzende Rolle und entfaltete grosse Pracht in ihrem Auftreten, wozu sie ihre bedeutenden Reichthümer wohl befähigten. Nicht zum geringsten bekundete sich ein solches Streben durch die Errichtung zweier fürstlicher Paläste, von welchen der eine wahrscheinlich um 1700, der andere erst circa zwanzig Jahre später, jener in der Renngasse, dieser in der Schenkenstrasse, erbaut wurde.[257] Beide aber werden Architekturen Johann Bernhard's genannt, des Künstlers, zu dessen Familie die vornehme Dame, wie wir gesehen haben, in so freundlichen Verhältnissen stand. Der Zeitfolge nach handeln wir zunächst nur von dem älteren Bau, — leider fliessen die historischen Nachrichten aber äusserst dürftig.

Beinahe am Eingange der breiten Renngasse, der Schottenkirche gegenüber, wo sich die Freiung eröffnet, stand seit Alters ein Gebäude, welches den Namen des Schlegelhofes führte, wie einige meinen, nach einem ehemaligen Besitzer. Übrigens sind alle früheren Eigenthümer unbekannt, denn schon auf dem

Suttinger'schen Plane 1684 kommt es bloss als Schlegelhof vor. Auf dem Plane des Werner Arnold Steinhauser von 1710 hat das Gebäude bereits den Grundriss von heute, welchen das Vestibul mit den Säulenpaaren charakterisiert. Die erste Nachricht von dem Besitz der Batthyanyi an dieser Stelle gibt Jordan im Jahre 1701, wo es heisst: »Ihro Excell. Herrn Graff Adam Bathiani, sonsten der Schleglhoff genannt.« [258]) Daraus geht allerdings sehr wenig hervor: erstens kann der Graf damals schon seit längerem in dem Besitz gewesen sein, und zweitens muss 1701 der Bau des Palastes deshalb noch nicht fertig gewesen sein, obwohl die Notiz: »sonsten der Schlegelhoff genannt,« darauf zu deuten scheint, dass mit dem Aussergebrauchkommen des einstigen Namens auch das frühere Gebäude um jene Zeit aufgehört haben dürfte zu sein. Dies geht wohl auch daraus hervor, weil der alte Schlegelhof ein grösseres Areal eingenommen haben muss. Jordan sagt nämlich auch von dem benachbarten Kaunitz'schen Eckhaus gegen die Freiung zu: »sonsten das Schleglische Hauss genannt.« [259]) Bis uns bestimmtere Nachrichten zugebote stehen, erachte ich es somit am zweckmässigsten, an dieser Stelle von dem Neubau zu sprechen, ohne gerade das Jahr als sicheres Datum der Erbauung behaupten zu wollen. Heute und schon 1770 gehört das Palais den Grafen von Schönborn. Küchelbecker [260]) wiederholt die Erinnerung an den dort bestandenen Schlegelhof und bezeichnet es als ein Werk unseres Meisters, wogegen der spätere Fuhrmann, abermals mit jener Erinnerung, nur der Erbauung durch den »Banus Croatiae« gedenkt und das Haus »eines der vornehmsten« nennt. [261]) In den Fischer-Delsenbach'schen Prospecten 1719 ist es auf Taf. 11, bei Kleiner-Pfeffel, 1725, II., Taf. 23, dargestellt. Im Jahre 1725 war der Schlegelhof als spanisches Botschafterhotel vom Duca di Ripperda bewohnt. [262]) Ich bemerke hier, dass das reiche und kunstsinnige Geschlecht der Schönborn zwar zu jener Zeit schon in Wien sich mit prächtigen Anlagen hervorthat, jedoch um jene Zeit mit seinem späteren Palast, von dem wir an der Stelle handeln, nichts zu thun hat. Wohl aber besass der Vicekanzler Friedrich Karl Graf von Schönborn schon seit 1706 die Villa in der späteren Herren-, jetzt Laudongasse, in der Josephstadt, welche

mit ihrer ausnehmend prachtvollen Inneneinrichtung von der Lady Montague geschildert wird.[263]) Später, beim Bau der Reichskanzlei, kam dieser Schönborn, Fürstbischof von Würzburg und Bamberg, allerdings zu unserem Künstler in Beziehungen, wie wir hören werden. Die kleine Villa, in welcher gegenwärtig die k. k. Hochschule für Bodencultur ihren Sitz hat, deren einstiger Park nun eine städtische Anlage ist, war einst der Landsitz des kunstsinnigen Grafengeschlechtes von Schönborn-Puchheim, welches in Wien, aber besonders auch in Würzburg und Bamberg, wo mehrere Sprossen der Familie hohe Kirchenfürsten waren, in der Barockperiode einen bedeutenden Rang als Kunst-Maecene einnahmen, deren Schlösser in Österreich, besonders Schönborn bei Oberhollabrunn, aber gleichfalls Zeugnis von ihrer Prachtliebe geben. Im Jahre 1706 kam Graf Friedrich Karl (1647—1746), Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, oberster Erbland-Truchsess in Österreich, in den Besitz der Grundstücke in der Alservorstadt, zu denen alsbald noch andere erworben wurden, so noch bis in das Jahr 1725. Der Architekt des schmucken Schlösschens war wahrscheinlich jener ausgezeichnete Künstler, welcher auch das weltberühmte Residenzschloss der Erzbischöfe in Würzburg und Anderes für die Schönborn schuf, Johann Balthasar Neumann aus Eger (1687—1753), ein genialer Meister ersten Ranges, welcher neben den grössten Namen der Zeit, Fischer und Hildebrand, Allio und Galli-Bibiena, als ebenbürtig besteht, mit den beiden Erstgenannten auch erweisbar in Beziehungen gestanden war. Doch, zurück zum Palais Batthyanyi.

Die Abweichungen in den Darstellungen bei Delsenbach und Pfeffel sind ganz irrelevante. Die Façade zählt elf Achsen, die mittelste ist mächtiger als die übrigen, der Portalbreite entsprechend. Die fünf mittleren Achsen springen im Risalite vor.

Das Gebäude hat ein sehr niedriges Parterre, ein Hochparterre, ein Haupt- und ein Obergeschoss; über dem Hochparterre läuft ein Gesimse hin, die Fenster des obersten Stockwerkes liegen sehr hoch über jenem der Noble-Étage. Die gesammten Wandflächen der Seitenflügel sind mit Quaderfugen gefüllt, was beim Risalit nur in den beiden unteren Stockwerken der Fall ist. Das rundbogige Portal flankieren cannelierte

toskanische Säulen — eine bei Fischer seltene Sache! — ihre Verkröpfungen und der dazwischen laufende, nach aussen gebogene Architrav haben Triglyphen über dem Thorbogen, dann folgt der entsprechend ausgebauchte Balcon. Neben diesem stattlichen, Fischer's classicistische Art neuartig illustrierenden Portalbau befinden sich kleinere einfache Thüren, über denen ovale Öffnungen die Mauer durchbrechen, in welchen Vasen aufgestellt sind — ein seltsames Motiv! Das Hauptfenster des Nobelgeschosses ist, wie bei Fischer häufig, sehr geschmackvoll mit dem darunterstehenden Portal architektonisch in Eins verschmolzen; sein hoher Aufsatz mit gebrochenem Giebel, Wappen, Figuren überragt die einfachen, geraden Abschlüsse der Nachbarfenster bedeutend, weshalb über diesen tafelartig aufgestellte Reliefs mit mythologischen Scenen hier eingeschoben wurden, was wieder eigenthümlich ist. Zwischen diesen fünf Fenstern steigen sechs Flachpilaster empor, welche — nach Hildebrand'schem Geschmack — hermenartig unten dünn auslaufen. Wunderlich kraus, überreich, echt barock sind Capitäle bei Pfeffel und in Wirklichkeit, bei Delsenbach waren sie einfacher, aus Quasten-Motiven gebildet. Der gemeinsame Fries unter der Traufe enthält im Risalit ein figurenreiches Relief, darüber folgt eine durchbrochene Attica mit sechs auf den beiden Stichen verschiedenen Statuen.

Wie schon angedeutet, sieht manches fremdartig aus. Auch das stolze Vestibul überrascht mit zwei Reihen hoher Trommelsäulen, die gleichfalls bei unserem Künstler selten vorkommen. Die offenen Ovalfenster mit den Vasen wiederholen sich im Vestibul gegen den Hof. Sie erinnern an das XIX. Blatt im IV. Buche des »Entwurf«, wo an dem Landhause ganz Ähnliches erscheint, an Mirabell, an das Palais Kinsky und an den Neupauer'schen Palast in der Singerstrasse (Pfeffel, II., Taf. 29). Die Ornamentik der Einfahrtshalle hat ziemlich kräftig barocken Charakter, der Hof ist sehr einfach, das Treppenhaus mit der doppelarmigen Stiege und seinen schönen Statuen von höchster Vornehmheit. In den Salons zeichnen sich die Plafonds durch sehr feine, zierliche Stuccaturen aus.

Obwohl nun über die Urheberschaft Fischer's die Angaben der Zeitgenossen vorliegen und die erwähnten Beziehungen zur

Batthyany'schen Familie dieselbe höchst wahrscheinlich machen, so ist dennoch schon öfters daran gezweifelt worden. Einige oberflächliche Schriftsteller haben, von dem späteren Namen des Palais irregeführt, geglaubt, den Lieblings-Architekten der Schönborn, Johann Balthasar Neumann, auch hier als Autor annehmen zu sollen. Auch Gurlitt (Gesch. des Barockstiles, II. 2., pag. 240 und 340) wagt es nicht, bestimmt an Fischer zu denken; er wird einmal an Hildebrand erinnert, weil die Thoranlage mit den Vasen in den Ovalöffnungen in der That an Mirabell gemahnt, dann meint er, die Façade könnte das Werk eines der Galli-Bibiena sein; ganz Recht aber hat er mit der Bemerkung, dass diese Architektur als ein »Ausgangspunkt« Neumann's zu betrachten sei — wenn man »Ausgangspunkt« nur im Sinne von Anregung durch das Studium nehmen will — gebaut hat Neumann nie für die Batthyany, die Schönborn kauften das Haus aber erst um 1770. Obwohl also an Fischer's Autorschaft historisch kein Zweifel angeht, so muss ich doch gestehen, dass auch mich das Fremde an dieser Façade stets Wunder genommen hat; freilich, das Portal entspricht sehr demjenigen am Palais Trautson, aber die eigenthümliche Anbringung von Reliefs unter der Dachtraufe im Risalite, die starke Neigung zu Formen, welche schon zum Rococco hinüberleiten, sind bei Fischer auffallend.

Es geht auch die Sage, Fischer habe an den zeitgemässen Umbauten der Batthyany'schen Burg Pernstein in Ungarn mitgewirkt. Aber ich muss dieselbe abweisen, denn, abgesehen von dem Schweigen des fürstlichen Archivs, zeigt sich mir aus Photographien, die ich gesehen habe, dass die dortigen Stuccoplafonds vielmehr älteren Charakter, etwa im Stile der Carlone, besitzen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass im Laufe der Zeit nach Fischer's Ableben auf diesen berühmten Namen in Wien und auch anderorts eine grosse Menge von Bauten bezogen wurden, ohne dass wir heute, bei so übel bestelltem Zustande der gleichzeitigen Literatur und mangelnden Urkunden, besonders in den Fällen eine Entscheidung über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit solcher Behauptungen fällen können, wo die betreffenden Bauten entweder verschwunden sind oder

in veränderter Gestalt vor unseren Augen stehen. Es ist in dieser Sache so gekommen, wie in der Regel. Erstlich hat fast niemand von den Zeitgenossen etwas über den grossen Künstler aufgezeichnet; als er es durch sein Wirken aber geworden war, wurde sein berühmter Name zum bequemen Topf, in den man alles aus jener Epoche hineinzuwerfen beliebte, über dessen Ursprung die Nachrichten fehlten. Zuweilen scheint solchen Angaben aber auch eine richtige Tradition zugrunde zu liegen.

Ein Fall der Art ist die heute noch dunkle und lückenvolle Geschichte des gräflich Trautson'schen Palastes in der Stadt. Wir müssen ihn so nennen zum Unterschiede von dem anderen Trautson-Palais in der Vorstadt Sct. Ulrich — dem heutigen Palaste der königlich-ungarischen Garde, welchen Fischer, wie ganz sicher bekannt ist, später für den Oberst-hofmeister Fürsten Johann Leopold Donat Trautson erbaut hat. Diese und sonstige Beziehungen, welche der Architekt zu dem vornehmen Geschlechte hatte, liessen allerdings seine Urheberschaft auch für das ältere Stadtpalais nicht unglaublich erscheinen. Letzteres beherbergt heute in seinem veränderten Zustande das königlich-ungarische Ministerium, in der Bankgasse, früher Hintere Schenkenstrasse, Nr. 4.

Meines Wissens ist es kein anderer Schriftsteller, als der verhältnismässig späte Nicolai,[264]) welcher Fischer ganz bestimmt als den Errichter des ursprünglichen Gebäudes erfährt. Im Jahre 1701 wird »Ihro Gnaden Frau Catharina Gräffin von Trautsohn«[265]) als Besitzerin erwähnt, — ob damals schon der angeblich Fischer'sche Neubau bestand, wissen wir freilich nicht, — gleichwohl schalte ich den Gegenstand hier, um's Jahr 1700, in den Kreis der Betrachtung ein. Dass die Familie es aber schon länger besessen hatte, ergibt sich aus dem Suttinger'schen Plane von 1684, wo das Gebäude, welches, wie noch heute drei Façaden (in die hintere, in die vordere Schenkenstrasse und in das sie verbindende Quergässchen) — hatte, als »Ihr. gn. Frau Maria Margarethe gräfin v. Trautsam« gehörig bezeichnet ist. Seine Grundriss-Configuration gleicht ebenfalls dem jetzigen. Gräfin Maria Margareta, geb. Freiin von Rappach, war die dritte Gemahlin des Grafen Johann Franz Trautson, sie starb 1705. Maria Katharina, geb. Gräfin Königs-

eck, vermählte sich 1664 mit dem Stiefsohn des Vorigen, Grafen Paul Sixtus II. Das Palais dieses Letzteren bezeichnet schon im Jahre 1669 der reisende Franzose Charles Patin als das schönste in Österreich und rühmt auch dessen Garten (Austria-Kalender 1848, pag. 115), wobei aber zu bemerken, dass Trautson auch einen Garten an der Stelle des spätern Augarten besass (bis 1683). Mit dem Palais dürfte aber das vor — Fischer'sche in der Schenkenstrasse gemeint sein. Die Note im Austria-Kalender lässt aber an seiner Stelle die jetzige ungarische Garde stehen, was voller Irrthümer steckt! Denn diese Garde ist das gleichfalls Fischer'sche, gleichfalls Trautson'sche, — jedoch in der Vorstadt befindliche Palais. Der letzte Trautson, Joh. Wilhelm, Sohn eben jenes Obersthofmeisters Fürst Johann Leopold, welchem Fischer den Vorstadt-Palast erbauen sollte, kam ebenfalls in den Besitz desjenigen in der Stadt. Nach seinem Tode kaufte ihn die Hofkanzlei,[266]) welcher die ungarischen und siebenbürgischen Angelegenheiten zugetheilt waren, weshalb das Haus auch noch heute kurzweg die ungarische Hofkanzlei genannt zu werden pflegt. Schimmer sagt: nach dieser Erwerbung »wurde sowohl die ungarische als siebenbürgische Hofkanzlei ganz neu 1784 erbaut«. Jedoch, schon vor des Fürsten 1775 erfolgtem Tode müssen die Ämter — vielleicht mietweise in dem Haus untergebracht gewesen sein, denn der damalige Hofkanzler Franz Esterhazy setzte dort die Inschrift:

AEDES
DICVNDIS ET FACIVNDIS
HVNGARIAE REBVS,
MAGNOQVE REGIS SIGILLO
SACRAE .
QVAE MODERNAM INDVERE FORMAM
DVM
SALVA AVGVSTA REGINA MARIA THERESIA SVIS
RESTITVTA
FELIX LAETATVS POPVLVS GAVDET HVNGARIAE.[267])

Das ergibt das Jahr 1767, die Hauptfaçade aber trägt das Datum MDCCLXXXIV. Wenn nun auch schon, laut jener Inschrift,

1767 einiges verändert worden sein mag, so muss doch erst in letzterem Jahre in der That eine eingreifende Modernisierung des Äussern stattgefunden haben, denn die Façade hat die Stilformen der josephinischen Aera, jedoch noch von solcher Frische und noch so frei von dem entsetzlich nüchternen Typus, der damals immer allgemeiner wurde, — besonders bei öffentlichen Bauten, — dass man darin ein Nachwirken und Durchschlagen der älteren Formen erkennen muss, mit denen sich der Zeitgeschmack nur verquickte. Das Palais gehört auch in seiner Umgestaltung immer noch zu den interessanten Gebäuden Wiens. Ein wirklicher Neubau hat aber 1784 nicht stattgefunden.[268])

Eine Ansicht der jetzigen Façade in der Bankgasse bringt das erwähnte Werk von Neumann,[269]) das geschmackvolle Balcongitter habe ich in dem Wiener Schmiedewerk [270]) publiciert. Die ältere Architekturform lässt sich heute noch recht gut aus der Modernisierung heraus erkennen. Der Mitteltheil mit fünf Fensterachsen tritt um ein Geringes gegen die zweifensterigen Flügel zurück. Das Erdgeschoss hat horizontalen Fugenschnitt, die drei Mittelachsen flankieren hier flache Doppelpilaster, aus denen vier Consolen-Paare für den langgestreckten Balkon hervortreten. Dies sind gewiss spätere Zuthaten, wie schon die steifen Festons an den Tragsteinen, die Ornamentik des Gitters mit seinem Maeander etc. beweisen. Auf das Parterre folgt das Nobelgeschoss und nur noch ein zweites niedrigeres, sie sind durch kein Gesims getrennt; zwischen den Fenstern aber reichen breite Flachpilaster mit Compositen-Capitälen empor, welche nach echt Fischer'scher Art, jedoch nicht bis ans Hauptgesims gehen, sondern im Niveau der oberen Fensterstürze enden, worauf noch Kämpfer und dazwischen kleine Consolchen folgen. An den Fensterbekrönungen der Hauptetage, welche theils Tympane, theils gedrückte Bogen sind, ferner in den Feldern über den kleinen Fenstern des Obergeschosses hat man später überall die wulstigen Festongehänge angebracht, welche den Übergang zum Classicismus charakterisieren, endlich ist der Aufbau über dem Mittelfenster mit der Datumtafel und dem Doppeladler aus der josephinischen Aera. Die alten Formen widersprechen also der Annahme, dass Fischer der Architekt sei, keineswegs.

Anlässlich der Geschichte eines Baues, welcher mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Fischer zurückzuführen sein dürfte und welchem der nächstfolgende Abschnitt daher auch zu widmen ist, tritt uns zum erstenmale ein Adelsgeschlecht in der Geschichte des Meisters entgegen, das fürder von grosser Wichtigkeit für ihn und seinen Sohn werden sollte: die Althan. Wir müssen uns mit den Verhältnissen der ausgezeichneten, damals die grösste Rolle spielenden Familie beschäftigen, ehe auf Fischer's erste Berührung mit demselben eingegangen wird. Indessen ist es nicht unsere Absicht mehr davon herbeizuziehen, als was jene beiden Persönlichkeiten angeht, welche hier allein von Bedeutung sind: Michael Johann und Gundaker Graf Althan.

Michael Johann III. aus dem sogenannten Michael Johann Althan'schen Aste war der jüngere Sohn des Reichsgrafen Michael Johann II. Er war am 8. October 1679 geboren, wurde zunächst Page des Kaisers, fand an Fürst Anton Liechtenstein einen besonderen Gönner und war schon von Anfang an bei dem Prinzen Karl, dem späteren Kaiser, in grosser Beliebtheit. Nachdem er im Regimente Bagni gedient hatte, begleitete er Karl auf seinem Königszuge nach Spanien, 1703, und zwar als Hofcavalier und Dienstkämmerer des Monarchen. Er hat sich dort gänzlich in die Weise jenes Landes eingelebt, so dass er zeitlebens, auch nach seiner Rückkehr nach Österreich als Spanier galt, der »Spanische Althan« genannt wurde und auch in politicis sich zur sogenannten spanischen Partei zählte. Dem König höchst anhänglich, zeichnete er sich in allen schwierigen Angelegenheiten aus und wurde dafür von seinem Herrn, welcher eine besondere Zuneigung für ihn empfand, überaus grossmüthig behandelt. Sein Charakter war dabei der eines ruhigen, ja bescheidenen Mannes, der sein Glück besonnen trug, von den Staatsgeschäften zog er sich beinahe gegen den Willen Karl's zurück. Als dieser 1712 als Kaiser heimgezogen war, begann in Wien die glänzendste Periode des einflussreichen Mannes, der im Verein mit dem neapolitanischen Grafen Rocco Stella den Mittelpunkt der spanischen Partei bildete und trotz seiner stillen Art und Weise den grössten Einfluss auf den Kaiser nahm. Schon 1712 war ihm das goldene Vliess verliehen worden, dann gab ihm Karl die geheime Rathswürde,

das Amt des Oberststallmeisters 1716, endlich 1714 seinem Mannsstamm die Reichs-Erbschenkenwürde; 1719 erhielt er noch die Herrschaft Murakós mit Czakathurn. Besonders in seinen letzten Lebensjahren, von 1718 an, hatte Althan geradezu beherrschenden Einfluss auf den Kaiser, obwohl er sich von demselben die Beschäftigung mit öffentlichen Dingen beinahe aufdrängen liess. Zu Eugen stand der mächtige Günstling anfangs zwar in freundlichen, dann aber in immer gespannteren Verhältnissen. In Kunstfragen aber, so angeblich bei der Gründung des Belvedere, soll sich Eugen stets gerne des Rathes Althan's, als eines feinen Kenners, bedient haben.

Noch in Barcellona hatte Graf Michael die Herzogin von Belriguardo, Maria Anna Josepha Marchesa Pignatelli, damals Kammerdame der Königin, am 12. Februar 1709 geheiratet, jene berühmte, schöne und geistreiche, Künstlern und Gelehrten hochgeneigte Frau, welche neben der Batthyany und Rabutin eine grosse Rolle im politischen und gesellschaftlichen Leben jener Zeit spielte, deren Einfluss auf Karl VI. überdies denjenigen ihres Gemahls noch weit übertraf. Wir werden von ihr zu sprechen haben, wo von ihrem Lustgebäude auf der Wieden gehandelt werden soll. Graf Michael starb den 16. März 1722.[271])

Die andere für uns bedeutsame Persönlichkeit aus jener illustren Familie ist Gundaker Ludwig Joseph, Reichsgraf von Althan, Sohn des Grafen Christoph Johann aus der jüngeren oder Quintin Althan'schen Linie. Er war zu Wien am 15. August 1665 geboren. Im Jahre 1701 besetzte er als General-Adjutant die Festung Mirandola, diente dann im Infanterie-Regimente Taaffe als Oberstlieutenant, in welcher Eigenschaft er die Siegespost von Hochstädt dem Kaiser überbrachte. Joseph I. war ihm sehr gewogen, nannte ihn in seinen Schreiben vertraulich den »Gundl« und ersuchte Eugen schon vor dem Feldzuge 1709, die glücklichen Nachrichten durch ihn senden zu wollen. So wurde Althan denn auch der frohe Bote des Ehrentages von Malplaquet; Eugen sendete ihn 1711 nach Barcellona, um König Karl zur Rückkehr zu bewegen. Am 16. September 1712 führte er eine glänzende Reiterattaque gegen ein französisches Convoi aus, wurde von Eugen nach dem Falle von Landau mit drei Cavallerie-Regimentern dem Marquis Vaubonne

zu Hilfe gesendet, zu dessen Gegnern später übrigens der Graf gehörte. Obwohl er sich 1734 durch Eigenmächtigkeiten im Dienste strenge Ahndungen zuzog, änderte solches nichts an der kaiserlichen Huld, die ihn zum Ritter des goldenen Vliesses, zum geheimen Rath, Generalhofbaudirector, Oberinspector der Akademie der Maler und Bildhauer, beförderte. Er starb in Wien den 28. Dec. 1747. Seine innigen Beziehungen zu den Angelegenheiten der bildenden Künste und ihrer Vertreter in der Kaiserstadt, besonders zu den beiden Fischer, werden uns noch vielfach beschäftigen.[272])

Um das Jahr 1700 muss das Althan'sche Lustgebäude in der Rossau entstanden sein. Schimmer sagt, damals wurde durch Graf Gundaker der Grund Althan zuerst angelegt.[273]) Es bestand aus einem palastartigen Wohngebäude mit grossem Garten und lag unfern des fürstlich Liechtenstein'schen Palais in der damals sog. Karlstadt. Mehrere ältere und spätere Aufnahmen haben uns seine Gestaltung überliefert. Von dem jüngeren Fischer gezeichnet, gestochen von Delsenbach, enthält eine Ansicht das Prospectenwerk Nr. 26. Auf einem zweiten Blatte desselben Werkes, welches als Hauptgegenstand das Liechtenstein-Palais vorstellt, Nr. 25, erscheint das Althan'sche im Hintergrund in perspectivischer Verkleinerung. Die Lustra decem coronae etc. geben 1734 eine allerdings sehr kleine und uncorrecte Ansicht auf dem Blatte Rossau; im Kleiner'schen Werke kommt ein Grundriss des gräfl. Althan'schen Gartens, von diesem Künstler gezeichnet, von G. Liechtenstecher in Quer-Folio gestochen, vor; ferner existiert eine gemalte Lithographie und ein 1869 von Emil Hütter gemaltes Aquarell.[274]) Endlich publicierte das Wiener illustr. Extrablatt eine Ansicht des Gebäudes nach einem Aquarell des XIX. Jahrh., wie es schon nach verschiedenen Veränderungen unter den Puthon ausgesehen hat.[275])

Diese verschiedenen Abbildungen zeigen, mit Ausnahme des willkürlichen Bildes bei Schachner, einen runden vorspringenden Mittelbau mit Parterre und zwei Stockwerken, von Pilastern belebt, mit einer flachen Attica bekrönt, auf welcher Figuren stehen. Die sich anschliessenden Flügel vereinigen sich merkwürdigerweise in diesem runden Mittelbaue im rechten

Winkel, besitzen nur ein Geschoss, haben aber dieselben Pilaster, Statuen und Attica; über den Fenstern sind dreiseitige Tympana angebracht, wie man sieht, also vollkommen der Typus des Casino, wie ihn Fischer so häufig anwendete, in der Hauptsache sich dem Charakter des Schwarzenberg'schen Sommerpalastes anschliessend. Von der Inneneinrichtung ist uns gar nichts bekannt.[276])

Bei Delsenbach macht Palais und Park eine prächtige Wirkung. Der Aufbau des Mitteltractes ragt thurmartig empor, das Parterre des Gartens reicht wie ein gemusterter Teppich bis zum Ufer des Donauarmes herab, welcher hier vorüberfliesst. Die Situation hat grosse landschaftliche Schönheit. Am Baue selbst unterscheidet man hier noch die Rustica des Parterregeschosses und ein stolzes, säulengeschmücktes Portal. Kurz erwähnt wird das Gebäude auch bei Keyssler.[277])

Von dem Schicksale des Gebäudes ist bekannt, dass der Erbauer es bereits verkaufte. Es gieng an die Commune Wien über. Der Stadtrath hatte schon 1713 diesseits des Baches einen dem Grafen Althan gehörigen Grund behufs Anbau der Vorstadt erworben, welche bis in neuere Zeit unter dem Namen jenes Adelsgeschlechtes bekannt war.[278]) Bei Schachner findet sich daher die Bezeichnung des Gebäudes: Magistratus Civici. Später errichtete man daselbst eine Badeanstalt, welche schon in den Tagen des P. Fuhrmann bekannt war. Er sagt in seiner Historischen Beschreibung[279]): »Im Liechtenthal, oder in der Carlstadt, verdient vor allem anderm den Vorzug das Gräflich Althannische Gebäude, welches der Herr General Graf Gundacker von Althann erbauet. Es liegt an einem Arm der Donau, und hat darneben noch ein anderes, kleineres Gebäude, allwo man Sommerszeit sich des Donau-Bades zu bedienen pflegt.« Diese Einrichtung scheint 1766 aufgekommen zu sein. Weiskern[280]) bemerkt 1770, dass der Sommerpalast sammt Lustgarten mit einem öffentlichen Badhaus verbunden seien, welches im Sommer häufig besucht werde. Um 1740 gelangte der Besitz an den Baron Puthon, 1770 etablierte man die kais. Kattunfabrik in dem Gebäude, die Gründe wurden verbaut und endlich verschwanden 1869 mit der Erbauung des Franz Josephs-Bahnhofes hier die letzten Spuren der alten Herrlichkeit. Als 1793 die

Familie Puthon das Terrain noch innehatten, war Schloss und Garten noch in erträglichem Zustande, auf dem übrigen Grunde aber schon ein grosser Theil der Vorstadt Althan erbaut.[281])

Das ehemalige Lustgebäu am Alserbache ist das erste Architekturwerk des Meisters, welches ihn mit dem Althan'schen Hause in Verbindung zeigt. Zwar ist uns seine Urheberschaft durch kein Zeugnis belegt, aber es spricht Stil und Anlage zuverlässig für seinen Erfindersinn, sei es auch nur, dass — was sogar das Wahrscheinliche ist — nur der Entwurf im allgemeinen, wie bei sovielen der ihm zugeschriebenen Werke, von ihm herrührt. Auf welchem Wege Fischer zuerst mit den Althan in Berührung gekommen sein mag, wissen wir wieder nicht, doch mag eine Erwägung hier nicht bedeutungslos sein. Graf Gundaker war in nahen Beziehungen zu dem Hause Wratislaw-Mitrowitz, denn 17. October 1706 vermählte er sich mit der Gräfin Maria Elisabeth d. N. Dies ist für die Geschichte unseres Künstlers nicht ohne Wichtigkeit, wenn wir bedenken, dass er später, 1714, das Grabdenkmal für Grafen Johann Wenzel von Wratislaw-Mitrowitz in Prag errichtete, dessen Stifter der Schwager des Verstorbenen, Graf Leopold Schlick, der böhmische Obristkanzler, war, in dessen Auftrag er den Palast der böhmischen Hofkanzlei entworfen hatte.

So sehen wir Fischer hier abermals in der Sphaere des böhmischen Hochadels, der ihn begünstigte. Und noch eins ist dabei merkwürdig — ob auch für Fischer von Bedeutung, wage ich nicht zu sagen. Aber auffallen muss es beinahe, dass soviele seiner Gönner zur Gegenpartei des Prinzen Eugen's gehörten: die Althan, die Schlick, die Mitrowitz, — sollten die in Wiener Künstlerkreisen noch immer coursierenden Sagen von einer Animosität Eugen's wider den Meister denn doch tieferen Grund haben? In der That, Fischer hat nur an dem einzigen Baue des Palastes in der Himmelpfortgasse für den Prinzen gearbeitet, welcher im übrigen seinen Rivalen Hildebrand sonst so sehr begünstigte und das gewaltige Werk des Belvederes dann auch diesem Architekten übertrug?

Der zweite Bau, welchen Fischer für die Althan herstellte, ist das herrliche Schloss Frain in Mähren, resp. dessen Erweiterung. Später werden noch in Betracht kommen die Bauten

an dem Althan'schen Lustgebäude in der Vorstadt Wieden; das Schloss Murstätten, obwohl demselben Geschlechte gehörig, hat mit Fischer nichts zu thun. Endlich bleibt er zeitlebens in stetem Contact mit Graf Gundaker, insofern derselbe beim Bau der Karlskirche und aller neuen Architekturen in der Burg als kais. Generalbaudirector gewissermassen der Vorgesetzte des Architekten geworden war.

Über den Schlossbau zu Frain ist noch äusserst wenig historisch untersucht. Der Ort befindet sich in nächster Nähe der niederösterreichischen Grenzen am Gewässer des Thayaflusses, in einer romantischen, felsigen Gegend. Das Schloss liegt gegenüber dem gleichnamigen Marktflecken auf der steilen Windschauer Höhe, 76 Klafter hoch, wo sich auch noch Trümmer des ältesten Baues befinden sollen. Graf Michael Johann II., Vater jenes dritten d. N., welcher unter Karl VI. so bedeutenden Einfluss erringen sollte, wie oben angedeutet wurde, war zu Wien den 26. August 1643 geboren, Landrechtsbeisitzer in Mähren, übrigens nicht der erste Herr zu Frain aus Althan'schem Hause. Nach seinem am 28. December 1702 erfolgten Ableben erbte Frain der ältere Sohn Michael Hermann Joseph (geb. 11. August 1671, gest. im November 1736 ohne Descendenz), worauf Graf Michael Johann III. folgte. Sein Vater besass Frain seit dem Jahre 1680, worauf er alsbald beschlossen zu haben scheint, das vorfindliche Gebäude dem glänzenden Geschmack der Zeit gemäss umzugestalten. Es geschah das successive und dürfte wohl nicht dem ursprünglichen Plane gemäss vollendet worden sein, denn noch der Graf Michael Johann Joseph, welcher 1793 das Schloss verkaufte, setzte die Verschönerungen fort, und heute repraesentiert es sich im ganzen als ein ziemlich unregelmässiges Gebäude von drei Geschossen. Die frühere Schlosskirche wurde 1685 geschlossen, die bestehende stiftete Michael Johann III., jedoch erst am 28. Dec. 1702. Fischer begann den Bau des Gotteshauses, sowie jenen des grossen Saales im Jahre 1700, doch zog sich die Vollendung ersterer bis 1726 hinaus; am 14. Jänner 1727 fand die Einweihung statt. Ich muss dabei bemerken, dass nach Anderen, z. B. Schwoy, der Saal schon 1688 in Angriff genommen worden sein soll. Wenn Wolny von dem gesammten Neubau

behauptet, dass er seit 1690 begonnen worden sei, so scheint diese Angabe ebenfalls nicht ganz genau zu sein.

Im Schlosshofe befindet sich ein Bassin und die Colossalgruppen Aeneas und Anchises, Hercules und Antaeus. Unter den fünfundsiebzig Gemächern des Schlosses zeichnet sich der prachtvolle Saal aus, dessen Grundriss eine Ellipse ist. Auf dem Marmorestrich erheben sich in Wandnischen zehn Steinfiguren, die Ahnen der Althan vorstellend, von Lorenzo Mattielli, das Deckenfresco hat Rottmayr gemalt. Die Kirche ist mit zwei kupfergedeckten Thürmen versehen, hat runde Form, Oratorien, drei Altäre, ein die Dreifaltigkeit darstellendes Schnitzwerk und in der Kuppel den Engelsturz al fresco, von demselben Rottmayr gemalt. In die Gruft wurden die Leichen aus Joslowitz 1727 überführt.[282])

Aus den mitgetheilten Daten geht wohl hervor, dass vielleicht ein sehr grossartiger Plan für den Um- und Neubau des Schlosses gefasst war, jedoch bloss Kapelle und Saal in künstlerischer Gestalt ausgeführt wurden, was ohnehin lange genug dauerte. Selbstverständlich hat auch hier irgendein Maurermeister nach dem Entwurfe des Architekten gearbeitet.

Es gibt nur wenig Ansichten von Frain, und zwar bloss landschaftlichen Charakters: Kunike, Ruinen und Schlösser Österreichs, 1833—1835, lith. qu. f⁰. — A. Haun, lith. qu. f⁰., color., in Hölzel's Malerisch-histor. Album von Mähren und Schlesien, 1860. — Jos. Doré, Frain und seine Umgebungen, 1868—1872, 14 Ansichten, Handzeichn.[283]) Wertvoll sind die photographischen Aufnahmen, welche in dem vom mährischen Gewerbe-Museum in Brünn herausgegebenen Werke: Mährens Burgen und Schlösser (1888) enthalten sind. Dieselben bieten zwei landschaftliche Ansichten von der Fluss- und Stadtseite aus, den Hof mit dem Bassin und mit den Hercules- und Aeneas-Gruppen, einen im Empirestil modernisierten Salon und das Hauptstück, den Kuppelsaal. Aus der Betrachtung dieser Aufnahmen ergibt sich Folgendes: Der heutige Bestand der Baulichkeiten weist nichts Einheitliches auf und trägt offenbar die Spuren allmählicher und nicht planmässiger Entstehung. Die kahlen Tracte der Wohngebäude, des Hofes etc. mit den langweiligen, leeren Tympanon-Giebeln rühren sicher nicht von

Fischer her. Die Kirche hat eine von zwei kleinen Thürmen mit Hauben und Laternen flankierte Kuppel und erinnert mich mit ihrer Bauanlage stark an des Meisters Priester-Seminarkirche in Salzburg. Die halbkreisförmigen Fenster erscheinen allerdings nicht gewöhnlich bei den Entwürfen unseres Architekten. Das Gotteshaus bildet das obere, der Saalbau das untere Ende der ganzen, ziemlich schmalen Schlossanlage auf dem Bergrücken; ich glaube, dass die dazwischenliegenden, unbedeutenden Theile erst später hinzugekommen sein werden, die Verbindung zwischen jenen beiden Fischer'schen Objecten aber ursprünglich anders geplant gewesen sei. Wenigstens macht das Äussere des Saalbaues völlig den Eindruck eines Torso, eines Fragmentes, wie derselbe heute so ganz unzusammenhängend das Übrige überragt. Es ist ein elliptischer Bau, aussen aber polygon im Grundriss gehalten, mit breiten, ungegliederten Mauerpfeilern zwischen den Fenstern. Letztere haben im Erdgeschosse hohe, viereckige Form, im oberen sind sie niedriger und oval, darüber folgt das hohe Dach, im Innern aber geht der Saal hindurch bis zu der in dem Dach versteckten, aussen nicht bemerkbaren Kuppel. Das Dach steigt erst steil an und geht dann in einen Schopf über, ähnlich demjenigen am Palais Rofrano-Auersperg in Wien; der untere Theil ist mit Mansarden-Fenstern besetzt.

Das Innere dieses majestätischen Raumes gehört zu den herrlichsten Schöpfungen des Künstlers und hat vollständig das Gepräge seines grossartigen Stiles, seines ausgebildeten Sinnes für gewaltige Wirkungen durch grosse Dimensionen, Verhältnisse und vornehme Decoration. Die sehr dicken Mauern sind durch die unteren grossen Fenster durchbrochen, welche dadurch in sehr tiefen Nischen stehen. Zwischen den Fenstern befinden sich zehn breite Wandpfeiler, von welchen jeder an beiden Ecken auf gemeinsamem, hohem Sockel stehende Flachpilaster mit korinthischen Capitälen hat. Diese Pilaster fassen je eine im Rundbogen geschlossene Nische ein; den Platz der Ahnenstandbilder der Althan von Mattielli, den Raum über den Statuen füllt schwer barockes Stuccoornament aus. Es folgt ein decorierter Architrav mit mächtigem Kranzgesims, auf dem nun die Kuppelschale sofort, — also ohne einen Tambour, —

aufruht. Höchst originell und wirkungsvoll ist die Durchbrechung des Kuppelgewölbes durch die gedachte obere Reihe der ovalen Fenster in Gestalt von oeils de boeuf, indem deren Öffnungen nach innen gleichfalls Ovale bilden, welche also in die Schalenwölbung geschnitten erscheinen. Dabei sind diese Ochsenaugen unter sich durch kleine, die Zwischenwände durchdringende Nischenthüren von monumentaler Form verbunden, so dass man oben wie in einem Gang um die Kuppel herumgehen kann. Dass bei der ganzen Anlage Reminiscenzen von San Gesu und anderen römischen Vorbildern nachgewirkt haben, liegt auf der Hand.

Die, wie es den Anschein hat, sehr bedeutenden Fresken von Rottmayr kenne ich leider nicht genauer; Mattielli's Statuen, welche die Althan'schen Vorfahren darstellen, antikisieren im Costüm, indem sie zum Theil Renaissance- und mittelalterliche Kleider tragen, eine in dieser Periode interessante Sache, die z. B. auch an den Habsburger Standbildern (jetzt in Laxenburg) von Paul Strudel begegnet, welche indess diesen von Mattielli weit nachstehen. Auffallend ist es, dass im Hofe wieder die Gruppen des Hercules mit Antaeus und Aeneas mit Anchises sich als Pendants gegenübergestellt erscheinen, was z. B. am Winterpalais Eugen's und am Neupauer'schen Palast in der Singerstrasse in den dortigen Sculpturen ebenso begegnet. Es erscheint das in der Zeit fast wie eine typische Idee. Wenn aber unter Herakles immer Karl VI. mit Anspielung auf die Thaten in Spanien gemeint ist, sollte unter der frommen That des trojanischen Helden nicht auf denselben Kaiser angespielt sein, welcher sich seines Vaterlandes nach der Rückkehr aus Spanien angenommen, wie Aeneas des Anchises? —

Schloss Frain ist heute Eigenthum der Frau Gräfin Luitgarde Stadnicka, geb. Gräfin Mniszek. Urkundliches über den Bau vermochte ich nichts auszuforschen, weiss auch nicht, welches das Schicksal der Althan'schen Archive gewesen.

Nicht später als im Jahre 1701 hat der Künstler die Bestätigung des alten Adels seiner Familie und das Praedicat von Erlach erhalten, welches sich der gute Sohn nach dem Namen seiner vor circa fünfundzwanzig Jahren heimgegangenen Mutter Anna Maria Erlacher gebildet hatte. Das Diplom dieser

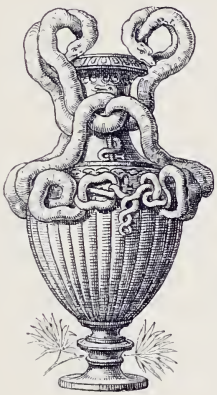
Adelsbestätigung ist zwar im Adelsarchive nicht mehr vorfindlich, aber die Thatsache ergibt sich auch aus anderen Umständen.

In sämmtlichen mir bekannten Urkunden und sonstigen Erwähnungen, welche bis 1702 reichen, nennt sich der Künstler, — oder wird er genannt, — bloss Fischer. Freilich nennen ihn auch nach 1701 die Acten noch oft kurzweg bloss Fischer, wie z. B. der später mitzutheilende Act in Sachen des indianischen Cabinetes. Vom Jahre 1705 an begegnet dagegen die Anführung seines Namens mit dem Praedicate consequent, so in seinem Gesuche um Verleihung der Oberinspectorstelle, auf welches ich im Folgenden zu sprechen komme. Das Expeditions-Datum des Actenstückes ist der 24. December; die Urkunden vom Jahre 1701 in Salzburg, deren bereits gedacht wurde, sind die ersten, welche ihn mit dem Praedicat aufführen, während sämmtliche ältere aus der erzbischöflichen Kanzlei bloss Fischer haben. Milizia[284]) sagt: »e fu anch' egli dal generoso Imperadore Giuseppe I. decorato ed arrichito col predicato, o sia Signoria di Erlachen,« wobei die Signoria zwar ein Irrthum ist, in dem andern Punkte aber, — dass Kaiser Joseph erst den Künstler in gedachter Weise begnadet habe, könnte Milizia vielleicht Recht haben. Dieser nun seit 5. Mai 1705 erwählte Herrscher war ja Fischer's Schüler gewesen, hatte ihn stets besonders begünstigt, in dessen Diensten hatte er als »königlicher« Ingenieur ja auch bisher gestanden, und dass Leopold ihm noch weniger hold war als sein Sohn und Nachfolger, haben wir ebenfalls schon berührt.

Nagler[285]) folgt der Angabe Milizia's, was die Praedicatertheilung durch Joseph betrifft; erweitert dieselbe jedoch insofern in irriger Weise, indem er ihn bei dieser Gelegenheit überhaupt erst in den Adel erheben lässt, was, wie wir wissen, unrichtig ist, denn schon der alte Peter hatte 1608 die Standeserhöhung erhalten.

Von 1705 an haben wir es somit bei Vater und Sohn mit den Herren Fischer von Erlach zu thun, bis bei der Baronisierung des letzteren, 1735, dann das Praedicat wieder hinwegfällt und dem »Freiherrn von Fischer« Platz macht.

Bereits wurde an seiner Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass zwar die Schriftsteller Marperger, Rink und Volkamer den älteren Fischer schon um 1710 mit dem Titel Baron auszeichnen, aber er hatte trotzdem keinen Anspruch darauf und hat die Betitelung nur in dem Wiener Gebrauch ihren Grund, welcher, wie noch mehr in Italien, sich im Übertiteln von jeher gefallen hat. Das gelangte denn endlich auch an den Berliner, Leipziger und Nürnberger Autor, der es umso eher acceptierte, als er in der Ferne den Irrthum nicht erkennen konnte.



ANMERKUNGEN.

[1]) »Gesammelte Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. Aus der Zeit von 1685—1727.

[2]) Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Stadt habe ich übersichtlich geschildert in den Artikeln: Salzburgs Kunstblüte in der Wiener Abendpost, 1879, Nr. 148—150.

[3]) Corbinian Gärtner, Neue Chronik von Salzburg, ibidem, 1818, III., pag. 1.

[4]) K. L. Nachtr. IV., pag. 6112. Gurlitt, l. c., I. pag. 390, II. 2. pag. 126.

[5]) Hübner, Beschr. d. Erzstift. und Reichsfürstenthums Salzburg, ibid. 1796, I., pag. 280. 409. — B. Pillwein, Salzburger Künstler-Lexicon, ibid., 1821, pag. 273. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 132.

[6]) Hübner, l. c. I., pag. 73.

[7]) Oder bedeutet »Basin« — Bassin?

[8]) Siehe Neuer Siebmacher, Wappenbuch, IV. 9. Abth. Taf. 77.

[9]) Hübner, l. c. I., pag. 77.

[10]) l. c. I., pag. 24. — Füessly, K. L., Nachtr. IV, pag. 5022.

[11]) Steyer. K. L., pag. 179 ff. — Ferner siehe: Füessly, K. L., Nachtrag IV., pag. 5022. — Nagler, K. L., XXI. pag. 248. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 162, 164, 407. — Hagedorn, Lettre etc. pag. 300. — Kirchenschmuck, Graz, 1879, pag. 108. — Schreiner, Grätz, pag. 200, 201, 269, 274, 291, 301, 490, 505. — Grazer Tagespost 1882, vom 21. März. — Lothar, Führer durch Graz, ibid. 1845, pag. 92, 97, 102. — Hormayr, Archiv, 1828, pag. 287, 288.

[12]) l. c., pag. 182. — Pillwein, l. c., pag. 257. — Lipowsky, Baier. K. L. II., pag. 164.

[13]) Ilg, Mittheilungen der Central-Commission. 1878, pag. CXVIII.

[14]) G. Köstl, Die Wiedererrichtung der Mariensäule am Sct. Jakobsplatz in Laibach. Ibid. 1868, pag. 4. — Ilg, Mittheilungen der Central-Commission 1884, pag. CXIX.

[15]) Pirckmayer, l. c.

[16]) Pillwein, Salzburger K. L., pag. 66. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 361. — Wie Pirckmayer bereits berichtigte, hat Pillwein beide unter dem Namen Joh. Gregor's identificiert.

[17]) Salzburger K. L., pag. 137.

[18]) Monatsblatt des Wiener Alterthums-Vereins, 1886, pag. 8.

[19]) Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 133, 377. Der Salzburger Bildhauer J. A. Pfäffinger war sein Schwiegersohn. Pillwein ist in der Aufzählung seiner Werke unverlässlich, denn er schreibt ihm z. B. den Christus an der Domfaçade zu, den andere Weissenkirchner's Werk nennen. Ebenso ist es mit dem heil. Andreas. Die Pferdebändiger-Gruppe an der Kaserne schwemme machte Mändl 1695, bei Sct. Andreas noch eine Grablegung Christi und die vier Patriarchen (nach andern aber Weissenkirchner), dann die beiden Gladiatoren im Mirabellgarten, daselbst einige Zwerge etc. Das Rottmayr'sche Epitaph theilet ihm Pirckmayer zu, andere wieder dem Weissenkirchner! Die Geschichte Mändl's und Weissenkirchner's liegt noch in arger Verwirrung und Verwechslung.

[20]) Siehe Salzburgs Kunstblüte und Ad. Ritter v. Steinhauser, Über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburgische Landeskunde, XXIV., 1884, Sonderabdruck — A. von Schallhammer, Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche in Salzburg, ibid. 1859, pag. 7, 8.

[21]) Corb. Gärtner, III., pag. 370.

[22]) Lorenz Valentin Stumpfegger, Steinmetzmeister in Salzburg, lieferte rothe Marmorplatten für die Bauten im Stifte Admont. Wichner, Kloster Admont, Wien, 1888, pag. 93.

[23]) Ilg, Wiener Abendpost, 1879, Nr. 132. — C. Sitte in der Salzburger Zeitung, 1879, Nr. 90, 95, Der restaurierte Marktbrunnen.

[24]) Schlager, Donner, pag. 140.

[25]) l. c., pag. 234.

[26]) Kostersitz, Klosterneuburg, pag. 58 a. — Über Steindl siehe: Schlager, Materialien, pag. 100, und Ilg, Wiener Abendpost, 1879, Nr. 30; Führer durch die Samml. kunstindustrieller Gegenstände des Hof-Museums, Wien 1891, pag. 182. — Wir kommen auch noch bei der Wiener Peterskirche auf ihn zurück.

[27]) Pillwein, Linz, pag. 127. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 109.

[28]) Liebhard, Die Pfarrkirche in Krems, ibid. 1875, pag. 40.

[29]) l. c., pag. 402.

[30]) Pillwein, Salzburger K. L., pag. 39. — Kirchenschmuck, Graz, XII., pag. 140. Er goss auch die Glocken für Sct. Erhard, und 1698 jene in Mirabell.

[31]) Siehe über die Geschichte der Wallfahrt und die Kirche: Hübner, Beschreibung des Erzstiftes Salzburg etc., II., pag. 631. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 135.

[32]) Zur Geschichte des Kirchenbaues: Dedicatio Ecclesiae academicae Universitatis Benedictino-Salisburgensis, ibid. nach der Einweihung publiciert.

— Hansiz, Germania Sacra, II., pag. 853. — Corb. Gärtner, l. c. III., pag. 411 bis 419. — Zauner, Chronik von Salzburg, ibidem IX., pag. 411. — Hübner, Salzburg I., pag. 95 ff. — Pillwein, Künstler-Lexikon, pag. 50. — Steinhauser, l. c., pag. 120 ff. — Erwähnt bei Ebe, l. c. II., pag. 643.

[33]) Corb. Gärtner, l. c. III., pag. 416. — Pillwein, Künstler-Lexikon, pag. 67. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 361, nennt ihn Johann. — Ein späterer Maler, Joseph d. N., Schüler Troger's, ist für Mölk beschäftigt, Schmidl, Umgebung. Wiens I., pag. 350. — Eine Vermuthung bezüglich Johann siehe Ilg in Mittheilungen der Central-Commission 1884, pag. CXVII. — Ein Andreas Grabner ist bei dem Bildhauer Dario in Salzburg 1672 als Junge aufgenommen, siehe Pirckmayer, ibid. 1887, pag. CCXXV.

[34]) Domcapitel-Protokolle Nr. 172, Fol. 72, 74, 109, 189.

[35]) Übrigens macht der Verfasser einige arge Fehler, so wenn er die Kirche »im Stile des beginnenden Rococo« bezeichnet; wenn er Fischer den Bau gleichzeitig mit der Karlskirche führen lässt und meint, sie wäre schöner geworden, als ihre Schwester in Wien, hätte sie sich nur jener Vollendung und munificenten Ausstattung wie dieselbe zu erfreuen gehabt, da ihre Gesammtanlage grossartiger wäre und bei Sct. Karl die Prachtkuppel auf einer zu kleinen Kirche sitze (!). Eine reizende Naivetät ist auch das Dictum: Fischer sei für Wien ungefähr dasselbe, was zur selben Zeit »der grosse Schlüter für Berlin« war. Weil ich nun schon beim Sammeln von derlei Blüten bin, so mag auch des guten Nagler gedacht werden, für welchen (Künstler-Lexikon IV., pag. 348) der Stil von Steinhauser's Rococcokirche wieder — römisch-griechisch ist, ferner des griesgrämigen Schulpedanten Milizia, bei dem es l. c. II., pag. 235, heisst: »Gli edificj sacri d'invenzione del nostro Architetto sono la Cupola di Nostra-Signora a Salisbourg etc. — La prima é una cosa semplice e passabile.« (Ebenso Monaldini, l. c., pag. 405, und Milizia, Dizionario I., pag. 244.)

[36]) Tänber, Entwurf etc., pag. 48. Wahrscheinlich bei Keyssler I. pag. 45, mit der »schönen Gypsarbeit« gemeint.

[37]) Saltzburgische Kirchenprospect etc. Um 1740. Auf dem 6. Blatte. — Über Danreiter siehe Pillwein, Salzb. Künstler-Lexikon, pag. 21. Die Original-Zeichnungen von 1731 sind jetzt im Besitze des Salzburger Museums.

[38]) Hormayr's Archiv etc., 1828, pag. 591.

[39]) Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 132.

[40]) Pillwein, Künstler-Lexikon, pag. 97. — Lipowsky, l. c. I., pag. 118.

[41]) Chur-Bayer. Gemäldesammlung I., pag. 54; II., pag. 235, Nr. 207.

[42]) B. Weber, Handbuch für Reisen in Tirol. Innsbruck 1853, pag. 211. — Innsbruck, l. c., pag. 247.

[43]) Siehe über ihn: Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 70. — Nachtr. I., pag. 64. — Neue Bibl. d. schön. Wiss. I. pag. 156. — Nagler, Künstler-Lexikon I., pag. 439. — Stetten, l. c. I., pag. 318. — Pillwein, Künstler-Lexikon, pag. 12. — Hübner, l. c. I., pag. 102. — Lipowsky, l. c. I., pag. 26.

[44]) Vergl. Ilg, Schloss Breitenfurt bei Wien, Mittheilungen der Central-Commission, 1887, pag. XXV.

[45]) Künstler-Lexikon, pag. 207. — Hübner, l. c. I., pag. 465. — Derselbe Pillwein schreibt aber die Gemälde in der Johannesspitalkirche dem Rottmayr zu (pag. 198); es scheint also, dass das Angebot des Ersteren nicht acceptiert wurde. Siehe auch Ilg in Mitth. d. Centr.-Comm. 1891, pag. 32.

[46]) Siehe Wastler, Steier. Künstler-Lexikon, pag. 102 f. — Nagler, Künstler-Lexikon, IX. pag. 341. — Ilg in Grazer Tagespost, 1882, 8. Nov. f.

[47]) Im kleinen Werke, pag. 185—191.

[48]) Reisen etc., 2. Ausg., I., pag. 46.

[49]) I., pag. 194—217.

[50]) l. c. IV., pag. 637.

[51]) pag. 480 und 637.

[52]) Führer durch d. Samml. d. kunstind. Geg. 1891, pag. 15.

[53]) Siehe über Stuart: Gärtner, l. c. IV., pag. 476 ff. — Pillwein, Künstler-Lexikon, pag. 233. — Zauner, Verzeichnis aller akademischen Professoren zu Salzburg von 1728 bis 1811, ibid. 1813, pag. 17 f. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 649. — Stetten, l. c. I., pag. 106.

[54]) Im »Entwurf« sieht man nur Ein Doppelwappen mit dem Cardinalshut ober dem mittleren Bogen.

[55]) l. c., In seinem Dizionario, I., pag. 244, ist es wohl nur ein Druckfehler, wann es gerade im Gegentheil heisst: »molto ingegnoso« etc.?

[56]) Künstler-Lexikon IV., pag. 347.

[57]) Cam. Sitte in Kábdebo's Kunstchronik IV., pag. 65 f.

[58]) Vergl. über den Zeichner Pillwein, Künstler-Lexikon, pag. 195.

[59]) Wien, 1879, J. Wawra, XLIII., Nr. 3849.

[60]) Eine eingehende Zusammenfassung des Materiales über Hildebrand soll an späterer Stelle folgen.

[61]) Adelung, Supplement zu Jöchers Gelehrten-Lexikon, II., col. 836.

[62]) Hiemit sind nicht etwa Thüren verstanden, sondern es ist ein terminus technicus für Vorrichtungen oder Bestandtheile von Wasserwerken aus dem Italienischen. Tura, turamento bedeutet ein Verstopfen, turaccio, turacciolo, turaglio — Pfropfen, Stöpsel, Zapfen oder dergleichen Verschlüsse, turare heisst verstopfen, turata eine Verschliessung.

[63]) Mehreres darüber in meiner Abhandlung: Das Neugebäude bei Wien, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des A. H. Kaiserhauses, 1894. Siehe auch Jahrg. 1886, pag. 45.

[64]) Siehe die vom Oberstkämmereramte unter Leitung Quir. Ritters von Leitner herausgegebenen Prachtpublication: Monographie des kais. Lustschlosses Laxenburg. Wien, 1878.

[65]) Eine seltene Ausnahme bildet das schon in Carolinischer Epoche in dem idyllischen Waldthal von Breitenfurt angelegte Schloss mit einstigen Gärten und Wasserwerken des Gregor Wilhelm Kirchner. Siehe Ilg, Mitth. d. Centr.-Comm. 1887, pag. XXV. Auch das einstige Schloss von Neuwaldegg (abgeb. in Fischer-Delsenbach, Taf. 27) lag auf einer Höhe im Waldthal.

[66]) Zur Geschichte des Tapetenwesens am Wiener Hofe. Blätter für Kunstgewerbe, Wien, 1886, pag. 41 ff.

[67]) Schon 1582 wird aber gesagt, dass Elias Hueter, welchen der sächsische Kurfürst dem Kaiser wegen seiner Geschicklichkeit im Einrichten von Wasserkünsten abgetreten hatte, in der Gattermühle Diesbezügliches besorgt habe. Schlager, Materialien, pag. 74.

[68]) Sie besassen auch das Schloss Rauhenstein bei Baden.

[69]) Schmidl, Umgebung, III., pag. 25, 100. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 304. — Kirchliche Topographie, 1824, II. Bd., pag. 185. — Böckh, Merkwürdigkeiten, II., pag. 153. — Schweickhardt, Darst. V., pag. 281. — Leitner, Monographie des kais. Lustschlosses Schönbrunn. Wien, 1875. — F. Weidmann, Wien's Umgebung, ibid. 1824, pag. 10. — Abbildung des Schlösschens Gatterburg, bez. des ältesten Schönbrunn, bei Leitner l. c., pag. 5. — Ill. Extrablatt, 1883, Nr. 228.

[70]) Maxm. Fischer, »Einstige Klöster und Ortschaften im Lande unter der Enns.« Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen, Wien, 1849, Separatabdruck, pag. 33.

[71]) Der reiche Quell scheint schon früh bekannt gewesen zu sein und auf die Benennung des Locales Einfluss gehabt zu haben. In der citierten Abhandlung M. Fischer's, pag. 26, kommt ein verschollener Name Eybausbrunn 1472 im Grundbuch vor, eine zwischen Meinhartsdorf und Hietzing gelegene Localität an der Stelle Schönbrunn's bezeichnend.

[72]) Topographia Archiducatus Austriae inferioris modernae, seu Contrafee und Beschreibung aller Städte etc. Wien, 1672.

[73]) Schlager, Materialien, pag. 91. — Ilg in Mittheilungen der Central-Commission, 1884, pag. CXIX ff.

[74]) Geschichte Leopold d. Gr., 1708, I., pag. 65. Darnach auch Weidmann, l. c., II., pag. 13.

[75]) Umgebung Wien's, III., pag. 26. — Künstler-Lexikon, IV., pag. 347.

[76]) Leben Joseph's I. Köln, 1712, I., pag. 73 f.

[77]) Historie und Leben etc., Hamburg, 1711, pag. 436.

[78]) Von Joh. Christoph Volkamer, Nürnberg bey dem Authore, 1708 und 1714, zwei Theile. Gegenstand ist eine Schilderung der Pflege jener südlichen Gewächse im Norden und der Gärten, in welchen sie gezogen werden, — ein überhaupt beachtenswertes Buch! — Die Stelle findet sich im II. Theil, pag. II.

[79]) Beigegeben ist ein grosser Stich von Joh. Adam Delsenbach, den zweiten Entwurf des Schlosses vorstellend. Der Zeichner ist nicht genannt. Am unteren Rande sind Bezeichnungen einzelner Ubicationen angegeben, darunter der grosse Saal ober der Freitreppe im Hauptgeschoss, die Kapelle an der Stelle wie heute. Der Eingang zum »Lustgarten« geschah durch die Thore in den beiden Seitenflügeln.

[80]) Historia Josephi Caesaris etc. Vindob. 1744, pag. 412.

[81]) III., pag. 85 f.

[82]) Topographie III., pag. 160.

[83]) Bei Schmidl, l. c. pag. 33, ist unrichtig, dass dieser Raum im alten Gebäude den Mittelpunkt gebildet hatte. Rottmayr kam im Jahre 1700 ca.

von Salzburg nach Wien. Vergl. Ilg, Salzburgs Kunstblüte, Wiener Abendpost, 1879, Nr. 150.

[84]) l. c., pag. 807.

[85]) l. c., pag. 807.

[86]) Descrizione, III., pag. 22 f.

[87]) Merkwürdigkeiten II., pag. 153 f.

[88]) Diesen Irrthum hat auch Ebe, Spätrenaissance II., pag. 637.

[89]) l. c., pag. 26. Ebenso Weidmann, l. c., II., pag. 13.

[90]) E. Kümmel, Kunst und Künstler etc., pag. 38. — Vergl. auch bei Leitner, Anm. 66.

[91]) l. c., pag. 809.

[92]) Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis, wie grosser Fürsten und Herren Palläste mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien . . . . auszuzieren etc. Augspurg, 2 Theile. 1711—1716.

[93]) Eine Sage, deren Grundlosigkeit bereits M. Becker in seiner Topographie von Niederösterreich, Wien, 1880, II., pag. 206, dargethan, behauptet, sie seien aus dem Kircher'schen Schlosse Breitenfurt unter Joseph II. dahin versetzt worden.

[94]) Vergl. Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtr. I., pag. 328.

[95]) I., pag. 244.

[96]) II., pag. 233 f. — Monaldini, Le vite, pag. 403.

[97]) Leitner, l. c., Anm. 67.

[98]) Geusau, Geschichte Wien's, IV., pag. 201. — Schimmer, Wien seit sechs Jahrhunderten. I., pag. 155. — Bermann, Geschichte Wien's, pag. 477, mit üblichen Ausschmückungen. — Weller, Die kais. Burgen und Schlösser in Bild und Wort. Wien, 1880. I., pag. 213. — Fuhrmann, Altes und neues Wien, ibid. 1738, II., pag. 1185 f.

[99]) Siehe auch Schmidl, Umgeb. III., pag. 26. — Katalog der historischen Ausstellung der Akademie, 1877, Wien, pag. 352, 4.

[100]) Ausführlich spricht über diese Medaillen J. Spöttl im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereins, 1888, pag. 29, bezeichnet aber als den Künstler der kleineren nicht Wolfgang, sondern J. G. Seidlitz. Auf dem Exemplar der kais. Sammlung ist I. V. W. F. zweifellos.

[101]) Ausführlich beschreibt es Rink im Leben Joseph's II., pag. 134 f. Ferner siehe Volkamer, l. c., Schimmer, Wien seit 6 Jahrh., I., pag. 172. — Im Mai 1706 wurde auch eine Oper im Schlosse gegeben. (Ad. Wolf, Geschichtliche Bilder aus Österreich, Wien, 1880, II., pag. 215.)

[102]) Bei Rink, l. c., pag. 108.

[103]) Vienna gloriosa, Wien, 1703, tit. XII.

[104]) Prot. in Hofs. des Obersthofmeisteramtes, 1705, Fol. 537'. Staatsarchiv.

[105]) ibid. 1707, Fol. 691. — Der Ausdruck »Kielwerk« ist mir nicht verständlich. Nach Schmeller-Fromann's Baier. Wörterbuch, I., col. 1236, bedeutet »auskielen« das Durchbrechen der Eicheln, Zwiebeln und anderer Pflanzen durch die Schale beim Keimen. Harlemer Blumenkiele liess 1731 der Fürst Schwarzenberg für seinen Garten ankaufen.

[106]) ibid. 1707, Fol. 704'.

[107]) ibid. 1709, Fol. 821'.

[108]) ibid. 1710, Fol. 61'.

[109]) Blätter für Kunstgewerbe, Wien, Waldheim, 1886, pag. 47.

[110]) Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, 1690, 17. Aug., Fol. 242. Staatsarchiv.

[111]) ibid. 1690, Fol. 243'.

[112]) ibid. 1706, 7. Sept., Fol. 644'.

[113]) ibid. 1712, Fol. 201.

[114]) ibid. 1723, Fol. 4'.

[115]) ibid. 1712, Fol. 229.

[116]) Auction Karajan, Nr. 1495; Camesina 1882, 1217. — Pozonyi 1887, 523.

[117]) Der Stecher ist G. D. C. Nicolai, welcher um 1720 mit Stampart und Prenner an den Blättern für die kais. Bildergalerie thätig war. Heineken, Idée etc., pag. 52; Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, II., pag. 966. Ob es der Georg Nicolai ist, welcher 1750—1760 für M. Herrgott's Pinakotheca principum Austriae mehrere Tafeln gestochen hat, weiss ich nicht. Vielleicht ist das schon der Sohn?

[118]) Schlager, Materialien, pag. 104.

[119]) Vergl. Freddy, Descriz. III., pag. 23. — Böckh, Merkw. II., pag. 154. — Schweickhardt, Viertel unter dem Wienerwald, V., pag. 285. — Schmidl, Umgebung Wiens, III., pag. 27.

[120]) Siehe: Ilg in Wiener Abendpost 1879, Nr. 117; 1880, Nr. 114. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 78, 198. — F. Boeheim, Chronik von Wr. Neustadt, 2. Aufl. Wien, 1863, II., pag. 179. — Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien, 1873, Nr. 135. — Bei Pezzel, Neue Skizzen von Wien, ibid. 1823, III., pag. 21, kommt ein Pacassi, — ein Hydrauliker seines Zeichens, — vor. Es ist das Nicolaus' Sohn, Johann Freiherr von Pacassi, kais. Hofbaurath, Wasserbaukünstler, Astronom und Mathematiker, geb. 1758, gest. 1818, über welchen bei Wurzbach, XXI., pag. 160, übrigens sehr vague und unvollständige Angaben. Er hat u. a. auch die Franzensbrücke (eröffnet 1803) in Wien entworfen. (Tschischka, Geschichte Wiens, das. 1847, pag. 439.)

[121]) l. c. III., pag. 85 ff.

[122]) l. c. II., pag. 638.

[123]) Hormayr's Archiv, 1824, pag. 556. — Nagler, Künstler-Lexikon, I., pag. 90. — Böckh, Merkwürdigkeiten, II., pag. 156. — Schmidl, III., pag. 32. — Leitner, l. c., pag. 9.

[124]) Im Wiener Lithographischen Institut, ohne Titel und Jahr, 12 Bl. in Querfolio.

[125]) Bermann, Öst. Biogr. Lexikon, Wien, 1851, I., pag. 164.

[126]) Thomas Bohacz, auch Bohaitz geschrieben, in Olmütz, nach andern in Böhmen geboren, lebte als Universitäts-Kupferstecher zu Wien, wo er 1764 oder um dieses Jahr gestorben ist. Man kennt von ihm Andachtsbilder, eine

h. Familie, Sct. Nepomuk, welche 1742 und 1744 gefertigt wurden, aber gering geschätzt werden. Heineken, III., pag. 98. — Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag I., pag. 92. — Dlabacz I., col. 184. — Nagler, Künstler-Lexikon, II., pag. 4.

[127]) Berger's Aufsätze stehen in zwei verschiedenen Publicationen, als Text zur I. Lieferung von Prof. G. Niemann's Palastbauten der Barockzeit in Wien, ibid. 1883, pag. 1—4, und in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereines, 1886, pag. 147 ff.

[128]) Siehe über das Leben und Wirken des Fürsten: Ed. Vehse, Geschichte des österr. Hofes und Adels und der österr. Diplomatie, VI., pag. 241 f. — Geschichts-, Geschlechts- und Wappen-Kalender der durchlauchtigen Welt. Nürnberg 1730, 8. Aufl. — Arneth, Prinz Eugen, I., pag. 204 f., 293 ff., 310, II., pag. 96 etc. — Wurzbach, Biogr. Lexikon XVI., pag. 400 f. — Freschot, l. c., pag. 296.

[129]) Descrizione, II., pag. 202 f.

[130]) Reisen, 2. Aufl., II., pag. 1225.

[131]) ibid. II., pag. 764.

[132]) Historische Beschreibung, pag. 38.

[133]) Reisen, l. c., III., pag. 27.

[134]) Kunst und Alterthum, pag. 26.

[135]) So Mitterdorffer's Feriae Aestivae, Vind. 1725, pag. 36. — Schachner, Lustra decem, Vind., 1734, pag. 84. — Kurzböck, Merkwürdigkeiten, pag. 209.

[136]) Häuser-Chronik, pag. 296. — Entwurf einer Geschichte der zeichn. Künste, pag. 48.

[137]) Sechs spätere Pläne, theils getuschte, theils colorierte Zeichnungen, Grundrisse des Hauptgeschosses, Situationsplan, Generalplan der Baulichkeiten, Gartenfronte, Stadtfronte, und die im Folgenden zu besprechende Vogelperspective befanden sich auf der historischen Ausstellung der k. k. Akademie 1877, in deren Katalog sie, Nr. 189—194, willkürlich dem älteren Fischer zugeschrieben wurden.

[138]) So sagt Berger im Alterthumvereins-Bericht; bei Niemann: nahezu 2 Meter.

[139]) Bei Niemann »nuhr«, wie denn Berger in seinen beiden Aufsätzen sich in diesen Citaten lauter Differenzen der Schreibung zuschulden kommen lässt!

[140]) Hefner, Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland, Regensburg, 1863, II., pag. 211.

[141]) pag. 46.

[142]) pag. 298.

[143]) Geschichte Wien's, pag. 394 ff. Auch Kunst und Alterthum, pag. 26.

[144]) Ausg. 1872, II. Abth., pag. 281—283.

[145]) VII. Bd., 1878, pag. 82 f.

[146]) Ebe, l. c. II., pag. 642, meint »vermutlich« von dem Sohne.

[147]) Die Presse, 1882, Nr. 347.

[148]) Berichte des Wiener Alterthumsvereines, l. c., pag. 14 n. 19.

[149]) Letztere Phrase Nicolai's ist wieder bis in die neueste Zeit bequemlich nachgeschrieben worden, wo man ein fertiges Gesammturtheil über das Werk brauchte. Vergl. Berger bei Niemann, l. c., pag. 1.

[150]) Ilg und Kábdebo, Wiener Schmiedewerk des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts. Dresden 1883, Tafel 24.

[151]) Sollte dieser Johann Schönneck, Schlosser, identisch sein mit Johann Schennickl, Schönneggel, kais. Hofmesserschmied, der 1684 und 1701 ein Haus auf dem Kohlmarkt besass? (Jordan, Schatz, Schutz etc., pag. 79. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 53, 334.) Aus den Acten bei Pirckmayer zeigt sich, dass Messerschmiede damals alle möglichen Metallarbeiten fertigten. Paul Scheneck's sel. Erben bei Jordan, pag. 25.

[152]) Bei Kurzböck ad pag. 209. — Über das Kleiner'sche Werk sei hier ein- für allemal notiert: es hat den langathmigen Titel »Wahrhaffte und genaue Abbildung sowohl der Kayserlichen Burg und Lust-Häusser, als anderer fürstl. und gräffl., oder sonst anmuthig und merkwürdiger Palläste und schönen Prospekte, welche theils in der kaiserl. Residenz-Statt Wien, Theils in denen umliegenden Vorstötten und nächsten Gegend anzutreffen, denen Liebhabern magnifiquer Gebäude zur Belustigung und Erinnerung vorgestellet, wie sie daselbst nach dem Leben gezeichnet von Salomon Kleiner, Churfürstl. Mainzischen Architecto, nun aber verlegt und an Tag gegeben durch Johann Andreas Pfeffel, der Keyserl. May. Hoff-Kupferstecher in Augspurg.« 1. Theil 1724, 2. Theil 1725, 3. Theil 1733, 4. Theil 1737. Wir haben später noch Gelegenheit, auf die Person und die übrigen Werke des so fruchtbaren und für Wienerische Alterthumskunde so ausserordentlich wichtigen Zeichners zurückzukommen, dessen Schaffen fortan Beziehungen zu den Fischer hatte und dessen persönlicher Verkehr mit denselben wohl ausser aller Frage stehen dürfte. — Unser Blatt ist die XX. Tafel im 2. Theil.

[153]) Balthasar besorgt 1728 die Marmorierung des vorderen Theiles am Hochaltar der Stiftskirche in Klosterneuburg, den M. Steinle entworfen hatte. (Kostersitz, Klosterneuburg, l. c., pag. 58 n.) Johann ist 1711 bei dem Kamin von künstlichem weissen Marmor im grossen Kaiserzimmer in S. Florian für 220 fl. beschäftigt. (Czerny, l. c., pag. 190.) Balthasar wieder in der Pfarrkirche in Krems (S. Liebhart, Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche in Krems, ibid. 1875, pag. 26), 1724 aber laut Vertrag vom 19. Juli an den Arbeiten zur Hauptstiege in Mirabell in Salzburg (Pirckmayr, l. c., pag. 66). Einen David Haggenmüller erwähnt Schottky, Prag etc. II., pag. 129, Johann werden wir noch bei der Geschichte der Peterskirche in Wien treffen, Balthasar arbeitete an dem von A. Beduzzi 1710 gemalten Saal im Landhaus. Siehe auch Monatsbl. des Wr. Alt. Ver. 1894, pag. 115.

[154]) Wawra, Katalog LVIII., Nr. 1175.

[155]) Siehe auch Fuhrmann, Historische Beschreibungen I., pag. 294. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 317. — Kirchliche Topographie, XV., pag. 297.

156) C. Hofbauer, die Rossau etc., Wien, 1859, pag. 53, 161, 163.

157) G. Niemann, Palastbauten, III., pag. 7. — Böckh, Merkwürdigkeiten, I., pag. 514. — Geusau, Geschichte Wien's, IV., pag. 271, 226. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 21. — Schweickhardt, Darstellung von Wien, III., pag. 282.

158) Vergl. über Martinitz: F. Firnhaber, Die Mission des Freiherrn von Sassinet, österr. Agenten in Rom, im Jahre 1701, Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften, historisch-philosophische Classe, XIX., 1856, pag. 6 f.

159) Publiciert in der Wiener Bauhütte, II. Jahrgang, 1864.

160) Katalog der historischen Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien, 1877, Nr. 236—240.

161) Reisen, l. c., II., pag. 1225.

162) Fuhrmann, Historische Beschreibungen, IV., pag. 48. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 51.

163) Siehe meine Abhandlung über Pozzo, Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereines, 1886, pag. 221 ff.

164) Einige der graciösen Plafonds sind im Lichtdruck in der Wiener Zeitschrift für Plastik, IV. und V. Jahrgang, publiciert, Details in meinen kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Österreich-Ungarn. Wien, 1893, pag. 308.

165) l. c., pag. 53 f.

166) Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 23.

167) Historische Beschreibungen, III., pag. 156 ff.

168) Memoires etc., pag. 11.

169) Historische Beschreibungen, III., pag. 156 ff.

170) Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 22. — Füessly, Annalen, I., pag. 10.

171) Descrizione completa della galleria . . . Lichtenstein, Vienna, 1767, pag. 12.

172) Spätrenaissance, II., pag. 645.

173) ibid., pag. 644.

174) Freddy, Descrizione I., pag. 395.

175) Fuhrmann, Historische Beschreibungen, III., pag. 156.

176) Dizionario, pag. II., 61, und Memorie degli architt. ant. e mod. Bassano 1785. II. pag. 212.

177) Mähr. Böhm. Künstler-Lexikon, I., col. 281.

178) Merkwürdigkeiten, I., pag. 471.

179) Die Rossau, pag. 92.

180) Künstler-Lexikon, pag. 402.

181) ibid., pag. 157.

182) Descrizione, II., pag. 145.

183) Anemonen aus dem Tagebuche eines alten Pilgersmannes, Jena, 1845, I., pag. 381.

184) XV., pag. 297.

185) Merkwürdigkeiten, I., pag. 322. — Ähnlich Schimmer, Häuser-Chronik, p. 317.

186) pag. 57. Fast wörtlich aus Lipowsky, Bair. Künstler-Lexikon, I., pag. 82.

187) l. c. I., pag. 106. Hier heisst er Gabriel de Gabrielis.

188) Ilg in Mittheilungen der Central-Commission, 1884, pag. CXVII.

189) Siehe auch Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag I., pag. 404. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 358. — Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 544. — Gurlitt, Geschichte des Barockstils, II., 2. Th., pag. 173, 236, 318. Was der Verfasser über unsern Palast sagt, corrigiert sich durch die vorliegende Darlegung, mit welcher ich allerdings auch ein eigenes, älteres Urtheil richtigstelle. Mit welchem Grund Gurlitt aber behauptet, ein Antheil des römischen Architekten Ferdinando Fuga an dem Rossauer-Palast stehe fest, ist mir nicht erfindlich.

190) Lipowsky, l. c. I., pag. 40. — Tiroler Künstler-Lexikon, pag. 134.

191) So de Luca, Gelehrtes Österreich, Wien, 1777, I. Bd., 2. Stück, pag. 477.

192) Künstler-Lexikon, pag. 157. — Siehe auch Gurlitt, l. c., II., 2. Th., pag. 236, 244.

193) Vinc. Fanti, Descrizione completa della Galleria di Pittura e Scultura di Sua Altezza Giov. Wenceslao del S. R. J. Principe regnante de Lichtenstein. In Vienna, 1767. — Compendio delle vite, pag. 141.

194) »Il y a une particularité touchant ce Palais, qui a fait parler toute la Ville: C'est que l'Architecte, qui a eu la conduite du bâtiment, ayant dessiné le grand escalier à sa maniere, celle-ci ne fut ni approuvée ni suivie; ce qui le mit de si mauvaise humeur, que non seulement il protesta hautement contre le tort, qu'il croyait lui être fait, mais il fit imprimer et afficher des placards de cette protestation par toute la Ville; avertissant avec bien du zele et du ressentiment tout le monde de ne lui point attribuer l'irregularité de cette piece, de laquelle si on venoit à le croire Auteur comme du reste de l'edifice, on aurait sujet de le traiter de trésmal habile en son Art.«

195) Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag II., pag. 784.

196) Tschischka, Kunst und Alterthum, gibt als Todesort Wien ganz unrichtig an, setzt übrigens selbst ein ? bei.

197) Höller, Edificia Caroli VI. Vind. 1733, pag. 92, mit gestochener Vignette: »opus Caesaris Architecti D. Antonii Erhardi Martinelli.«

198) Austria-Kalender, 1848, pag. 182. — Schimmer, Alt-Wien, IV., pag. 28. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 197.

199) Missirini, l. c., pag. 171.

200) Letters, Paris 1800, VIII., pag. 22.

201) Ich habe noch andere Beiträge zur Geschichte dieser Baumeister. Ein Herr Martinelli, Hof-Unterarchitekt, wird bei Kurzböck, Merkwürdigkeiten, pag. 204, im Jahre 1779 genannt; er ist der k. k. Cameral-Architekt Joseph Franz bei Wurzbach. Ein Franz Martinelli, Sohn des (welches?) abgeleibten Hof-Architekten, bittet um Beschäftigung. (General-Hofbaudirections-

Protokoll im Staatsarchiv 1774, Fasc. 2.) Dominik Martinelli, Steinmetzgesell, vom Dache gefallen, bittet um Unterstützung. (Dieselben Acten.) Weiters verdanke ich Herrn Theod. Hoppe, Vorstand der Wiener Baumeister-Genossenschaft, folgende Mittheilungen aus deren Archive: Die Meistertafeln führen mehrere Martinelli an, so zuerst 1683 den Baumeister Franz Martonelly (sic), 1711 Antoni Mardonelli, bürgl. Baumeister, 1729 Johann Baptist Martoneli, desgl., und 1767 Franz X. Mardoneli, desgl. Auch in den Protokollen dieses Archives begegnen sie. In jenem von 1629 (pag. 194) heisst es, dass der erwähnte Antonio am 13. Juni 1711 sein Meisterstück machte, und zwar bei dem Ober-Zechmeister Andre Carone; es wurden aber Fehler daran befunden, so dass er 30 Thaler Strafe zahlen musste. Die übliche Mahlzeit veranstaltete er in seinem Hause (pag. 195). Jenen Andrea Simone Carone haben wir bereits 1703 in der Geschichte der Pestsäule als Maurermeister getroffen. Joh. Baptist Martinelli lieferte 16. Sept. 1728 sein Meisterstück (pag. 209). Im Protokoll seit 1781 kommt Franz Xav. als Baumeister seit Juni 1784 vor (pag. 15), in jenem seit 1629 Francesco ad annum 1682, endlich wird von Anton gesagt, er baute von 1682 bis 1726 unter anderm das fürstlich Eszterházy'sche Haus auf dem Neubau. In dem Fascikel M (Miscellanea) kommt ferner eine höchst interessante — übrigens gewiss nicht vollständige — Specification auch unter dieser Überschrift vor, in welcher Antony Erhart Martinelli, Maurermeister, seine Bauten nach den Territorien, wo sie errichtet wurden, verzeichnet. Eine Datierung fehlt. Es werden namhaft gemacht: in Österreich das fürstl. Eszterházy'sche Haus auf dem Neubau, im Lichtenthal (Carlstadt) »der Böckin in lichten-steinischen Breyhauss zwey Häuser«, in Hirschstätten im Marchfeld für den Fürsten Schwarzenberg (vergl. Berger in Berichte des Wiener Alterthum-Vereines 1886, pag. 170, und n. 40), in Spannberg die Deutschordenskirche für Grafen Guido von Starhemberg, zu Enzersdorf im Thal für Graf Ottokar von Starhemberg, in Traiskirchen für Graf Pescovitz, in Wollersdorf für Graf Philippi, in Breitenfurt für Herrn von Kirchner, in der Spiegelfabrik für Hofkammerrath von Safranno (?). In Böhmen auf den Schwarzenberg'schen Herrschaften Frauenberg, Wittingau, Krumau, Postlberg, Wildschitz. In Mähren für die Gräfin Althan in Jahlowitz. In Steiermark zu Halben Rann für den Grafen Störck, auf der Commende Gross-Sonntag für Graf Erasmus von Starhemberg. In Croatien auf der Insel Scakathurn für die Gräfin Althann. In Ungarn zu Maiervill für den Cardinal Scakj, in Eisenstadt und Söttern für den Fürsten Eszterházy. — Anton Erhard war somit gewiss einer der beschäftigtesten Baumeister jener Zeit. — Franz Martinelli werden wir auch noch unter den beim Bau der Peterskirche in Wien thätigen Meistern finden, siehe über denselben auch Neumann in den Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, XVIII., pag. 154 ff.

[202]) Vergl. Staffler's Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1841, I., pag. 464.

[203]) Der Verfasser muss bekennen, dass er sich infolge fortgesetzter Studien von seiner früheren, auch im Texte zu Niemann's Werk, pag. 9 f., zum Ausdruck gekommenen Ansicht bekehrt habe. Die steten Verwechslungen Domenico's mit seinen kleineren Namensvettern in Wien hatten mich so

misstrauisch gemacht, dass ich endlich an dessen Bedeutung für Wien gar nicht mehr glaubte und vermeinte, der Martinelli der Liechtenstein-Paläste sei wohl auch nur ein solcher Bauführer gewesen, infolge dessen ich auf einen falschen Architekten, Gabrielli, verfiel. Die obige Auseinandersetzung liefert die Nachweise meines eigenen Irrthums, den ich nur mit den grossen Schwierigkeiten und Dunkelheiten des heutigen Barockstudiums entschuldigen kann.

[204]) Orlandi, Abecedario, pag. 65. — Fanti, l. c., pag. 44. — In der bestandenen Kapelle im Kölnerhof in Wien soll das Hochaltarblatt (?), die Auferstehung Christi, von ihm in Fresco (?) gemalt gewesen sein. Kurzböck, l. c., pag. 175.

[205]) IV., pag. 252.

[206]) Giovanni Giuliani, Bildhauer, ist zu Venedig als Sohn eines Bäckers 1663 geboren. Dieses Datum ergibt sich aus Fanti's Katalog der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie, p. 142, wo es heisst, dass er 1744, 81 Jahre alt, gestorben sei. (Vergl. auch Lipowsky, Bayr. Künstler-Lexikon, I., pag. 69. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 360. — Schmidl, Umgeb., III., pag. 349. — Kábdebo, Math. Donner, pag. 3, n. 6. — Ilg's Festschrift auf G. R. Donner, pag. 4 u. ö.)

Wie er nach München kam, ist unbekannt, wir finden ihn aber dort als Schüler des Hofbildhauers Andreas Faistenberger (Feistenberger), welcher 1646 zu Kitzbüchl in Tirol gebürtig ist und 1735 in München starb. Die Lehrzeit Giuliani's bei demselben lässt sich so ziemlich fixieren, da der Meister um 1680 nach genannter Stadt gekommen war und Giuliani um 1690 schon in Wien ist. Er war also etliche zwanzig Jahre alt. Nach Fanti war Giuliani bereits Schüler des Faistenberger, als dieser mit dem Titel eines kurfürstlichen Hofbildhauers nach München berufen wurde, wobei ihn derselbe mitnahm. Darnach müsste also Giuliani zuerst in Tirol bei seinem Lehrer verweilt haben. Nachdem er es zur Selbständigkeit gebracht hatte, nahm er von ihm Abschied und begab sich nach Wien.

In Wien wurde er »bürgerlicher Bildhauer«. Von seiner hiesigen Thätigkeit ist indes bloss die Anfertigung von Statuen für den Garten des Fürsten in der Leopoldstadt und ferner, was er für die Ausschmückung des Liechtenstein'schen Majoratshauses fertigte, bekannt, wo die schönen lebensgrossen Götterfiguren und Vasen der Treppe sein Werk sind. (Fanti, l. c. — P. Fuhrmann, Historische Beschreibung von Wien, III., pag. 158. — Freddy, Descrizione di Vienna, I., pag. 397.) Auch für den Palast und Garten in der Rossau hat er die Statuen gemacht. Mit dem Sohne des Fürsten Hans Adam, Fürsten Franz Liechtenstein, reiste er dann nach Venedig, wo er eine Zeitlang bei seinen Eltern verweilte, kehrte dann nach Wien zurück, wo er jedoch keine Beschäftigung finden konnte, und gieng nach Augsburg, von wo er endlich zu bleibendem Aufenthalt nach der österreichischen Hauptstadt zurückkam. Von seiner Frau, einer Gärtnerstochter, musste er sich, obwohl er sie zärtlich liebte, da sie ihm keinen Frieden liess, scheiden lassen. Nach Fanti lebte er als »convittore« 34 Jahre in Heiligenkreuz, also seit 1710. Somit ist die weitere Nachricht, welche wir von Giuliani haben, dass er vor

seinem definitiven Eintritt als Laienbruder in das Stift Heiligenkreuz schon von 1694—1710 dort als freier Künstler, noch nicht, wie später, als familiaris gearbeitet habe, nur so aufzufassen, dass er in dieser Zeit noch nicht ausschliesslich im Kloster gelebt habe, sondern vielleicht erst in Wien für dasselbe arbeitete. Denn, dass er jene Treppenfiguren, welche wohl erst zum Schluss des Baues, also um 1710, fertig geworden sein können, im Kloster gemacht habe, ist wohl nicht anzunehmen!

Es wurde in der That schon den 13. December 1694 mit ihm contractlich festgesetzt, dass er für den neuen Hochaltar der Stiftskirche alles »Nackhende« machen solle, »genzlich Seiner Khunst gemäss mit aigener Handt verförtigen, unnd sollten beide (nämlich Giuliani und der Wiener Bildhauer Benedict Sundermayr) Trachten, Ihnen ain Ehre unnd Rhum zu machen.« Selbst die Kleider der Figuren könne er arbeiten lassen. (Siehe den vollen Wortlaut bei Schlager, R. Donner, pag. 6 und 115, und Neumann's Kunstnachrichten von Heiligenkreuz, Wiener Alterthums-Verein, XVIII., pag. 154 ff.) Am 12. April 1698 bestätigt der Künstler den Empfang des Honorars per 2300 Gulden und 12 Speciesducaten Leihkauf, sowie nachträglichen 320 fl. Aus der Quittung (Schlager l. c., pag. 118) geht hervor, dass er damals in dem dem Stifte gehörigen Heiligenkreuzerhof in der Stadt logierte, wo daher die Sculpturen an Kapelle und Gartenmauer wohl sicher auch von seiner Hand sein dürften. Damals arbeitete er also im Stifte an dem Hochaltar und den beiden Seitenaltären, welche heute leider einer misslungenen neugothischen »Restauration« weichen mussten. Auch die Statuen an der Orgel sind von seiner Hand, aber vielleicht erst später entstanden. (Freddy, l. c. III., pag. 17, 18.)

Endlich wurde den 25. Februar 1711 zwischen Abt Gerardus und Giuliani ein Revers ausgestellt, wonach sich dieser als familiaris zeitlebens in den Laienstand des Stiftes begab. (Abgedruckt bei Schlager, l. c., p. 124 bis 126. — Siehe auch Neumann in den Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, XVIII., pag. 154 ff.) Er verspricht darin, dem Kloster mit seiner Kunstarbeit unentgeltlich zu dienen, alle Modelle demselben aber als Eigenthum zu hinterlassen. Auch geht daraus hervor, dass sich der Künstler damals im Witwerstande befand und uneheliche Kinder hatte, dass er bereits etwas schwächlich war und ihm deshalb ein Lehrjunge oder mehrere bewilligt wurden.

Einen solchen jungen Gehilfen besass er übrigens schon seit 1706 oder 1708 circa in dem späteren berühmten Georg Raphael Donner. Dass dieser von Guiliani bloss »die mechanischen Handgriffe der Kunst« lernte (Füessly, Lexikon, Nachtrag, I., p. 293), ist also Unsinn. Hagedorn (lettrés, additions zu pag. 332) nennt Giuliani »un fameux Sculpteur«.

Während dieser Zeit fertigte er für das Kloster: Die Figuren zu den 14 Stationen und Heiligenfiguren des Kreuzweges am Franzberg, wozu einige Thonmodelle im Museum des Stiftes noch vorhanden sind. Elf solche Figürchen (von denen aber nur drei zur Exposition gelangten) befanden sich auf der Histor. Ausstellung der k. k. Akademie, 1877, Katalog Nr. 43—45.

Siehe: Die histor. Ausstellung der k. k. Akademie, Wien, 1877, pag. 12. Die meisten sind datiert und monogrammiert, sehr schön eine Gruppe Putti und die Gestalten Sct. Theresia und Katharina, diese abgebildet in Ilg's Album Österr. Bildhauerarbeiten des 18. Jahrhunderts, Wien, 1877, Taf. 1. — Erwähnt noch sei Schweickhardt, Darstellung, V. U. W. W. II., pag. 177. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 62. — Schmidl, Umgebung, III., pag. 336. Nach diesem wurde der Franz- oder Calvarienberg 1731 vom Abte Robert errichtet, die Kreuzkapelle entstand gar erst 1746, also nach Giuliani's Tode. Sehr schön ist der Brunnen mit dem Heiland, aus dessen Seitenwunde das Wasser springt, gewiss sein Werk. Alle diese Sculpturen sind Sandstein.

Die Figuren an der Pestsäule im grossen Stiftshofe. Nach Schmidl, l. c., pag. 344, wäre sie 1713 erbaut, also im Pestjahr selbst, was unwahrscheinlich ist. Damals fand wohl ihre Stiftung statt. Spät gibt dagegen die Vollendung Schweickhardt, l. c. pag. 188, im Jahre 1736 durch denselben Abt Robert an. Die Wolkensäule ahmt etwas diejenige am Wiener Graben nach, in der Höhe ist die coronatio virginis durch die Trinität dargestellt. Der dabei befindliche Brunnen mit einer Figur Sct. Joseph's ist ohne Zweifel auch von Giuliani. Dasselbe Datum, 1736, hat Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 62. Um 1730 vollendete er den figuralen Schmuck der Schlosskapelle in Breitenfurt. (Ilg in Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1887, pag. XXV.)

Im Kreuzgange die lebensgrossen, flüchtig gemachten, aber sehr lebendigen Gruppen in Stein: Magdalena salbt die Füsse des Herrn, Christus wäscht die Füsse des Petrus. Von ersterer befindet sich die kleine Skizze im Stiftsmuseum und war ebenfalls auf der akademischen Ausstellung, Katalog Nr. 45. Sie trägt das Datum 1739. Die histor. Ausstellung etc., pag. 13.

Für eine Arbeit Giuliani's halte ich auch die schöne Pietà von Sandstein in der Nische über der Einfriedungsmauer der Kirche zu Mauer bei Wien. Der edle Ausdruck und die feine Bewegung ist ganz dem Meister entsprechend. Die Annahme wird auch durch Folgendes unterstützt. Die Kirche besitzt noch eine Monstranz, welche laut Inschrift der Abt Gerhard Weichselberger von Heiligenkreuz 1707 dem Patron des Gotteshauses, St. Erhard, widmete. Der 1728 gestorbene Abt war aus Mauer gebürtig, zu seiner Zeit arbeitete Giuliani in dem Stifte, er allein kann also der Meister sein. (Vergl. Schweickhardt, l. c. III., pag. 206. — Ilg im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1886, pag. 54.)

Der Künstler starb im Stifte den 5. September 1744, wo sein Grabstein in der Kirche gegenüber demjenigen Martino Altomonte's an dem rechten Pfeiler unter dem Musikchor angebracht ist. Die mit goldenen Buchstaben auf einer schwarzen Marmorplatte ausgeführte Inschrift lautet:

Ioannes gIVLLIanII VenetVs sCVLptor
InsIgnIssIMVs hIC LoCI In paCe
qVIesCIt. Ætatis 81. familiaris 34.
annorum. Obiit 5. Septembris.

Kábdebo bringt diese Inschrift in den Mittheilungen der Central-Commission 1877, pag. CLII., und zwar richtig, während die Abschrift bei Neumann fehlerhaft ist. (Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, XVIII., pag. 154.)

Eine Familie des Namens Giuliani kommt in Wien noch 1822 vor. (Schimmer, Wiener Häuser-Chronik, pag. 44.)

Allgemeine Charakteristiken des Künstlers siehe bei Füessly, Annalen, II., pag. 10, Kábdebo, Kunst-Chronik, II., pag. 99. Die historische Ausstellung etc., pag. 10.

Noch erwähne ich ein erst in jüngster Zeit bekannt gewordenes Werk des Künstlers: Es ist ein dem Österr. Museum gehöriges, halbkreisförmiges Relief, den Leichnam in einer Felsenhöhle vorstellend, so dass diese aus rothem Salzburger Marmor, das Figurale und die Wolken aber von weissem sind. Der Körper, sehr schön, schlank, malerisch weich, aber etwas lang gebildet, liegt querüber im Bilde; das edle, ausdrucksvolle Haupt auf einem Stein, über den es nach rückwärts etwas hinabhängt. Schamtuch. In der Mitte über dem Körper schweben auf Wölkchen mehrere trauernde Putti. Das Ganze sehr edel. In der Ecke links bez.:

I. G. S.

Da der Stil ganz unserem Künstler entspricht, lese ich: Johann Giuliani Sculpsit. Stammt aus dem Besitz des ehem. Professors der Bildhauerei an der Wiener Akademie, Bauer. Auch in der Urkunde bei Schlager, pag. 118, unterschreibt sich der Künstler: Jhoann (Johann), nicht Giovanni! Fanti sagt, dass sein Porträt im Kloster Heiligenkreuz aufbewahrt werde. Im Wiener Privatbesitz sah ich 1887 eine bei 2 Fuss hohe Holzfigur des an die Säule gefesselten nackten Heilandes, welche ich als sein Werk erkennen muss; die Besitzer halten es für eine Arbeit Raphael Donner's. Es ist gleichfalls eine sehr tüchtige Arbeit. In der Familie der Grafen Königsegg hat sich die Tradition erhalten, dass die Figur ein Geschenk des Prinzen Eugen an den Markgrafen von Baden gewesen sei. Endlich ist über mehrere Arbeiten des Künstlers der Katalog der Donner-Ausstellung im Wiener Künstlerhaus, 1893, nachzusehen. Über eine Madona Giuliani's von 1736, siehe Monatsbl. des Wiener Alterthum-Vereines 1892, pag. 143.

[207]) Die Bussi, Busi, Bossi waren zu Bissone im Valtellin in der südlichen Schweiz zu Hause und besonders als Stuccatorer, aber auch als Maler und vielleicht selbst als Architekten, thätig. Sie sind an verschiedenen Orten in Österreich, auch in Baiern zu treffen. Ob Alessandro Bussi, scarpellino, und Girolamo, detto da Viggia, (Bertolotti, Artisti Lombard. II., pag. 162, 169) hierher gehören, weiss ich nicht. Der Berühmteste unter ihnen ist Santino, auch unter dem Namen Santini allein vorkommend. Er war der Schwiegervater des Antonio Galli-Bibiena in Wien, wo jene Stuccaturen des Liechtenstein-Palais zu seinem Bedeutendsten gehören. (Fuhrmann, Historische Beschreibung, III., pag. 158. — Freddy, I., pag. 325, 397. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 118.) Nach Fanti (l. c., pag. 126) 1663 in Bissone geboren, hatte er bei seinem Vater, einem tüchtigen Maler, Zeichnen gelernt. Der Sohn warf sich auf das Fach des Stuccatorers, worin er zunächst in Mailand in verschiedenen Palästen Treffliches leistete. Prinz Eugen berief ihn nach Wien,

wo er ihn für seine Bauten beschäftigte. Im Liechtenstein'schen Majoratshause decorierte er 22 Zimmer, 2 Cabinete, den grossen Saal, die Stiege und die zwei Vestibüle. Im Palais in der Rossau, bei den Schotten, Sct. Peter, bei Sct. Dorothea, an verschiedenen Orten in Mähren, Böhmen, Oberösterreich vollzog er Aufträge. Am 31. August 1714 erhielt er den Hoftitel. (Protokolle des Obersthofmeisteramtes, 1714, Fol. 244'.) In Sct. Florian soll er 1715 die Stuccaturen an der Hauptstiege im Stifte übernehmen, doch ist dafür auch Castelli vorgeschlagen, beide sind Consorten des Manfredi Maderni, Stuccatorers. (Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte Sct. Florian, Linz, 1886, pag. 189.) Wahrscheinlich ist auch er unter jenem Santini verstanden, der um 1716 mit dem berühmten Architekten Kilian Dienzenhofer am Umbau der Benedictinerkirche zu Kladrau in Böhmen beschäftigt ist. (Mittheilungen der Central-Commission, 1871, pag. LXXXIII.) Etwas früher, vielleicht 1713, schliesst Hildebrand mit ihm in Wien einen Vertrag wegen Herstellung der Stuccaturen in dem Schlosse Mirabell in Salzburg, wovon das Genauere bei Pirckmayer, Gesamm. Notizen etc., pag. 63. Carlantonio Bussy malte 1689 im Dom zu Passau. (Schottky, Prag, wie es ist etc., II., pag. 278, 279, 340, wo auch ein Franz Santini de Bossi, und meinen citierten Artikel über Tencala in den Berichten des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 13.) Santino erwarb ein bedeutendes Vermögen, lebte aber so freigebig und glänzend, dass bei seinem Ableben im Jahre 1737 kaum genug übrig war, um das Begräbnis bestreiten zu können. »Non vi fù chi non fosse sensibile della perdita di questo valent 'Uomo,« schliesst Fanti seine Biographie.

[208]) l. c. II., pag. 616.

[209]) l. c. III., pag. 136.

[210]) l. c. III., pag. 137.

[211]) Neuere Abbildung in Ilg's Kunstgeschichtliche Charakterbilder, Wien, 1893, pag. 288.

[212]) Siehe auch die XIV. Tafel bei Niemann, auf der ein im fürstlichen Besitz befindliches grosses Gemälde von Canaletto zur Reconstruction der Ansicht unseres Belvedere's — bis auf die Staffage — sehr verständig benützt ist. Ferner Pfeffel, IV., Tafel 27.

[213]) C. G. Heraeus, Inscript. et Symbola, 1721, tab. IV. ad pag. 120.

[214]) pag. 55.

[215]) Ihre Aufschriften lauten: »XII. Grund-Riss des Lust-Hausses, oberer Stock. Sal. Kleiner del. — XIII. Facciade des Lust-Hausses gegen dem Garten zu. (Bereits nicht mit Fischer's Blatt übereinstimmend.) — XIV. Profil des Lusthausses nach der Durchschnittslinie etc. — XV. Vollkommener Grund-Riss von dem Hoch-Fürstlichen Lichtenstainischen Garten und dessen Gebäuden. Sal. Kleiner delin. — XVI. Prospect des Hoch-Fürstlich-Lichtenstainschen Gartens und dessen Gebäuden in der Rossau. Gezeichnet durch Salomon Kleiner, Chur-Maynz. Ingenier. Wien, 1732.« Jedes Blatt ist 60 Centimeter hoch, 38·5 Centimeter breit. Ob dieselben auch im Stich existieren, weiss ich nicht. Mit dem Werke desselben Kleiner und Pfeffel: »Viererley Vorstellungen angenehm- und zierlicher Grundrisse fol-

gender Lustgärten« etc. stimmen sie nicht, obwohl im letzteren auf Tafel 17 bis 23 der Liechtenstein'sche Garten gleichfalls und auf 20 auch das Belvedere erscheint.

216) Descriz., II., pag. 147.

217) XV., pag. 300.

218) Damals im Besitze Th. von Karajan's.

219) Tschischka, Geschichte Wien's, pag. 354. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 201.

220) Geschichte Wien's, pag. 395. — Ebenso Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 347.

221) Nicolai, l. c., II., pag. 637.

222) l. c., pag. 201.

223) I. Heft, pag. 12.

224) Donner, pag. 82 f.

225) Bei dieser Gelegenheit wollen wir gleich einiger anderer Verwechslungen unseres Meisters mit sonstigen Künstlern dieses Namens in der entsetzlichen Literatur dieses Zeitraumes gedenken. Füessly führt im Künstler-Lexikon, Nachtrag I., pag. 363, einen Johann Fischer, Maler, auf, zu Neuss bei Düsseldorf geboren, um 1710 daselbst in Diensten des Kurfürsten von der Pfalz. Er malte die Decken und Trumeaux in der dortigen Gemäldegalerie en grisaille und starb 1726. In der Vorrede zur Beschreibung der Galerie wird er Hofmaler Karls VI. genannt und ihm der »Entwurf einer historischen Architektur« zugeschrieben, weshalb Füessly frägt, ob es eine und dieselbe Person sei. Das ist nun keineswegs der Fall. Jener Johann Fischer in Düsseldorf ist Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach, der in der That zu Wien kaiserlicher Kammermaler gewesen war, als welcher er am 20. Nov. 1712 mit 1000 fl. jährlich angenommen wird. (Protokolle des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen von 1710—1713, Fol. 339, Staatsarchiv.) Schlager hat (Materialien, pag. 60) das falsche Anstellungsdatum 1715. Er bezog die 1000 fl. bis 1740. Das folgende Jahr erscheint er nur mehr mit 500 fl. »gegen Verferttigung deren königlichen Portraiten«, wobei er in dem Acte unrichtig Johann Franz heisst. 1759 erscheint er mit 200 fl. pensioniert, das Todesjahr 1726 bei Füessly ist falsch. Küchelbecker (pag. 186) erwähnt ihn 1730 als Kammermaler im kais. Hofstaats-Verzeichnis, sein Siegel und Unterschrift ex 1739 ist in Ilg und Kábdebo's Monogramme, Siegel und Namensfertigungen österr. Künstler, Wien, 1880, I. Heft, Taf. 3 und Text, gegeben. Sedelmayr hat nach ihm ein Bildnis des Grafen J. L. D. von Trautson gestochen. (Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag I., pag. 364.) — Eine schöne Frucht dieser Verwechslungen ist ferner eine, H. unterzeichnete Notiz im Hormayr'schen Archiv für Geschichte etc., 1829, pag. 262, wo es heisst, das Bibliotheksgebäude in Berlin sei nach einer Zeichnung des berühmten österreichischen Baumeisters Fischer von Ehrenbach (!) aus Wien errichtet, welche derselbe für die kaiserliche Burg daselbst entworfen hatte. Auf den Zusammenhang der Berliner Bibliothek mit Fischer von Erlach's Reitschulgebäude, das hier gemeint ist, kommen wir noch zu sprechen.

Ebenso wird der Name Fischer von Erlach zuweilen mit demjenigen eines gleichzeitigen Kupferstechers Fischer zusammengeworfen. Es ist dies Johann Franz Fischer, welcher um 1712 blühte und 4. Nov. 1740 in Prag starb. (Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 356, Dlabacz, l. c. I., col. 401, Nr. 8, 9.) Daher stammt z. B. der Irrthum im Katalog der Auction der gräflich Enzenberg'schen Kupferstich-Sammlung, Wien, 1879, wo sub Nr. 3823 eine Hirschjagd gelegentlich der Anwesenheit der Kaiserin Elisabeth Christine zu Bürglitz in Böhmen 1721 nach J. P. van Breda dem Joseph Emanuel Fischer als Stecher zugetheilt wird! Dann soll aber derselbe J. E. Fischer [Nr. 3824] (die Stiche sind nicht J. E., sondern ganz richtig J. F. Fischer signiert. Vergl. auch Dlabacz, I., pag. 212 bei Breda, Prototypon od. eig. Beschr. der 1721 den 26. Jun. gehaltenen Hirschjagd zu Bürglitz. Prag, gedr. bei G. Labaun) auch einen Kaiser Franz II. nach — Füger gestochen haben! — Doch genug aus diesem Augiasstall unserer trostlosen Literatur!

[226]) I. Heft, V. Taf. Text.

[227]) In seinem ebenfalls torso gebliebenen, fleissig angelegten Werke: Geschlechterbuch der Wiener Erbbürger, ibid. 1882, I. Heft, pag. 19. Das Geburtsjahr wird mit 1623 angegeben, wenn er aber 103 Jahre alt wurde, könnte er nicht 5. Jan. 1723 gestorben sein. Hofbauer, Die Wieden, pag. 319.

[228]) Curiositäten- und Memorabilien-Lexikon von Wien, ibid. II.,pag. 262.

[229]) Blätter für Landeskunde von Niederösterreich, 1865, pag. 25. — Mittheilungen der Central-Commission. Neue Folge, II., pag. XXIV. — Vergl. Alt-Wien in Bild und Wort, herausgegeben vom Wiener Alterthums-Verein, 1888, Taf. 1.

[230]) Hofbauer, Die Wieden, pag. 124, 319. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 41. — Jordan, Schatz, Schutz etc., pag. 73.

[231]) Gütige Mittheilung des Herrn Vorstandes Th. Hoppe.

[232]) Protokoll von 1781, pag. 15.

[233]) Protokolle von 1720, pag. 267.

[234]) Protokolle 1629, pag. 227.

[235]) Das Hauptgebäude stand bis vor einigen Jahren noch am Anfang des Rennwegs dicht hinter der Heumarktskaserne und sah noch ganz so aus, wie es bei Pfeffel, IV., Taf. 32, als »H. Jacob Oetls Stadt-Maurermeisters Hauss und Garten« dargestellt ist. Vgl. Alt-Wien in Bild und Wort, Taf. 77.

[236]) Vergl. über diese interessante Geschichte den Kalender Austria, 1850, pag. 38 ff., Schlager, Materialien, pag.63, Berger in Niemann's Palastbauten, I., pag. 4.

[237]) Lustra decem coronae etc., Tafel ad pag. 80.

[238]) Darstellung des Erzherzogthums Österreich u. d. E., II., pag. 327.

[239]) Umgebung Wien's, III., pag. 226.

[240]) Eingehender habe ich diese Umstände dargelegt in Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 88 f.

[241]) Jordan, Schatz etc., pag. 113. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 195. — Dass das reizende Elephantenhaus in der Kärnthnerstrasse ein Bau des Eckel sein könnte, habe ich bereits beleuchtet. (Berichte des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 92.)

242) Kábdebo, Kunst-Chronik, 1879, pag. 165. — Ein Architekt Friedrich Ekel in Rheinsberg um 1773 (Nagler, Künstler-Lexikon IV., pag. 102) hat wohl mit diesen nichts zu thun?

243) l. c., pag. 671. — A. Bormastino, Relazione storica della citta imperiale di Vienna, ibid. 1715, pag. 145, sagt bloss: »l'Ostaria detta il Meel-Gruben: fossa della Farina; fabbricata magnificamente a spese della Citta.« Ebenso Fuhrmann, Historische Beschreibungen, III., pag. 26.

244) l. c., pag. 419.

245) Neben dem Garderobe-Meister Joseph Mitterstiller hatte vornehmlich auch der kunstsinnige und geschmackvolle Taddeo Accriboni — Tänzer und Tausendkünstler in Diensten des Prinzen Eugen — Antheil an jenen beliebten Vergnügungen.

246) Z. B. Fuhrmann, Altes und neues Wien, ibid. 1738, II., pag. 1202. — K. A. Schimmer, Wien seit 600 Jahren, ibid. 1847, II., pag. 303.

247) l. c. — Ebenso Rink, Geschichte Leopold's des Grossen, Leipzig 1708, II., pag. 805.

248) Schlager, Wiener Skizzen, Neue Folge, Wien 1839, pag. 187 f.

249) Vite, l. c. II., pag. 234. — Ebenso Monaldini, l. c., pag. 404.

250) National-Encyklopaedie, I., pag. 148. — Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 347. — Im Dizionario sagt Milizia, I., pag. 244: »Un arco trionfale più che Borrominesco.«

251) Siehe die bereits citierte Monographie von Karajan.

252) Manuscript Nr. 12.473 der k. k. Hof-Bibliothek.

253) Karajan, l. c., pag. 247, 273, 275, 291, 303, 307, 308, 309, 317, 318.

254) Vergl. Wissgrill, l. c., I., pag. 316. — Österr. National-Encyklopaedie, I., pag. 201. — Wurzbach, Biographisches Lexikon, I., pag. 178.

255) Letters of Lady Mary Wortley Montague written during her travels in Europe, Asia and Africa etc. Paris, edit. Didot, 1800, pag. 36. — Siehe auch Pöllnitz, Nouveaux mémoires, Amsterdam 1737, II., pag. 43, wo ihre Freundin »Mad. la Comtesse de — Budiani« (!) genannt wird!

256) Jordan, Schutz, Schatz etc., pag. 9. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 147. — Kleiner-Pfeffel, II., Taf. 16.

257) Ebe, l. c., II., pag. 642, fabelt von Palästen Batthyanyi und Stradtmann.

258) l. c., pag. 50. — Ebenso Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 39. — In den Delsenbach'schen Prospecten, Taf. 11, wird gesagt, dass der Graf anno 1700 den Palast habe errichten lassen, was den Anfang des Baues bezeugt.

259) l. c., pag. 49. Eine Ansicht dieser alten Häuser bietet Canaletto's Ölgemälde in der Harrachgalerie, siehe Wiener Galerien, Wien, 1887, 6. Heft.

260) l. c., pag. 632. — Von Modernen Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 347. — Bei Weiskern, l. c., 1770, heisst es bereits: »Tit. Gr. Eugeni Erwein von Schönborn.«

261) Histor. Beschr., IV., pag. 24.

262) Fuhrmann, Neu- und Alt-Wien, II., pag. 1432.

263) Letters, pag. 19. — Siehe ferner Hofbauer, Die Alservorstadt, pag. 40.

264) l. c. II., pag. 616.

265) Jordan. l. c., pag. 43. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 24. — Auf dem Steinhauser'schen Plane heisst es: »Graff Trautsohn.«

266) Bei Weiskern heisst es 1770 schon: »Hochlöbl. k. k. ungrische Hofkanzley.« III., pag. 55, Nr. 1024.

267) Fischer, Brev. Not. IV., pag. 43.

268) Weiss, in der Topographie von Wien, und Andere sagen ganz unrichtig, die Hofkanzlei sei im Jahre 1747 gebaut worden.

269) Taf. I., im Text heisst es ebenfalls »1784 erbaut«.

270) Taf. 42.

271) Vergl. über ihn Wissgrill, I., pag. 86; — Arneth, Prinz Eugen, I., pag. 353; III., pag. 16, 37, 48, 51, 53, 59, 76, 132; — Österreichische National-Encyklopaedie I., pag. 59; — Bermann, Österr. biogr. Lexikon, I. Heft, pag. 113.

272) Vergl. Wissgrill I., pag. 107. — Arneth, l. c. I., pag. 154, 271; II., pag. 89, 181, 265, 294, 298; III., pag. 88. — Bermann, l. c., I. Heft, pag. 109. — Oettingen, Moniteur des dates, I., pag. 18. — Wir besitzen sein Reliefporträt aus Marmor von Georg Raphael Donner in den Sammlungen der Wiener Akademie, sowie ein kleineres von vergoldeter Bronze, Arbeit desselben Bildhauers, im kais. Hofmuseum. Siehe Führer etc. pag. 231.

273) Häuser-Chronik, pag. 319.

274) Katalog der histor. Kunstausstellung der k. k. Akademie, 1877, Wien, Nr. 208.

275) Jahrg. 1887.

276) Auf dem angeführten Blatte bei Schachner ist zwar die Hauptanlage beibehalten, indem sich Mittelbau und Flügel auch hier vorfinden, doch ist ersterer polygon im Grundrisse und hat einen stark geschweiften Aufbau, die Pavillons aber Giebeldächer.

277) Reisen etc., II., pag. 1226.

278) Hofbauer, Die Rossau etc., pag. 53.

279) IV., pag. 49.

280) Topographie, III., pag. 194.

281) Geusau, Geschichte Wien's, IV., pag. 272. — Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien, 1873, Nr. 382. — Blümel, Geschichte und Entwickelung der Wiener Vorstädte, Wien, 1886, II., pag. 204.

282) F. J. Schwoij, Topographie vom Markgrafthum Mähren, Wien, III., pag. 287 (1794). — Greg. Wolny, Die Markgrafschaft Mähren, Brünn, 1837, III., pag. 193, 198. — Österreichische National-Encyklopaedie, II., pag. 167. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 261.

283) Katalog der Sammlungen der vereinten Familien- und Privat-Bibliothek Sr. Majestät des Kaisers, Wien, 1882, III., 1. Abth., col. 452.

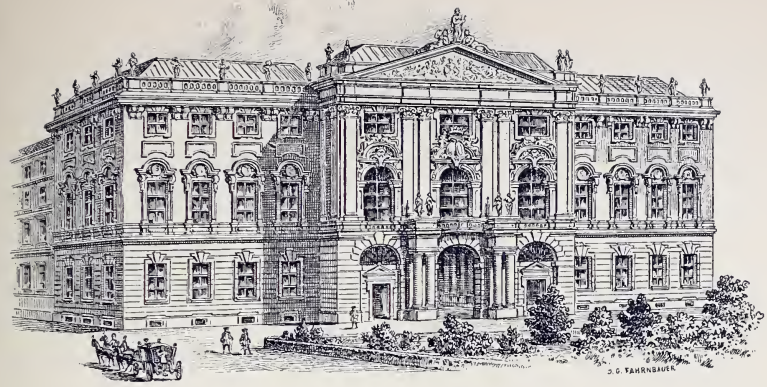
284) Vite, II., pag. 233. — Im Dizionario, I., pag. 244, heisst es von Kaiser Joseph bloss: »gli diede la Signoria di Erlachen.«

285) Künstler-Lexikon, IV., pag. 347.

III. ABSCHNITT.

DIE FRAGE DER PETERSKIRCHE, VERHÄLTNISS HILDEBRAND'S ZU FISCHER, BAUTEN IN WIEN UND PRAG, DER ENTWURF EINER HISTORISCHEN ARCHITEKTUR.

1702 BIS 1713.



Die Frage der Peterskirche, Verhältniss Hildebrand's zu Fischer, Bauten in Wien und Prag, der Entwurf einer historischen Architektur.

Es ist in einem Buche gleich dem vorliegenden der Natur der Sache nach logisch, dass hier nicht bloss von denjenigen Werken gehandelt werden muss, welche der Künstler, dessen Erforschung es gewidmet ist, geschaffen hat, sondern es ergibt sich gerade bei Fischer von Erlach die dringende Nothwendigkeit, mit genauer Sorgsamkeit ausserdem auch die Frage zu erörtern, ob gewisse Bauten, welche ihm die kritiklose Topographie zuschreibt, in der That als sein geistiges Eigen anzuerkennen seien. Untersuchungen dieser Art können sehr umständlich werden und nach gar vieler Bemühung gleichwohl nur zu negativem Resultate führen, — nichtsdestoweniger sind sie so nothwendig wie die Besprechungen seiner unzweifelhaftesten Werke, denn ihr Wert soll eben darin bestehen, dass der Irrthum hiemit endlich beseitigt werde. Gerne gebe ich zu, dass einer späteren Zeit, in der die allgemeinen Forschungsverhältnisse über die österreichische Kunst des XVIII. Jahrhd. auf einer vollkommeneren Stufe stehen werden, diese meine Anstrengungen überflüssig scheinen mögen, durch welche ich Fischer mit Unrecht zugetheilte Schöpfungen von der Geschichte seines Wirkens abzulösen trachte, jedoch heute besteht nun

einmal noch der althergebrachte Irrthum und muss er endlich als solcher erwiesen werden. Da ich indessen mit der Prüfung solcher Fragen zugleich eine eingehende kunsthistorische Kritik der Objecte verbinde, so dürfte die Arbeit auch selbständigen Wert besitzen, — abgesehen von ihren Beziehungen zu meinem eigentlichen Gegenstande.

Eine der wichtigsten Fragen dieser Art stösst uns nun bei unserem chronologischen Vorgange in der Geschichte des Meisters auf, die bedeutende Frage: ist die Peterskirche in Wien sein Werk oder nicht? Die Mehrzahl der localen Schriften spricht sich im bejahenden Sinne aus, ja, ich bekenne, dass ich eine Zeitlang selbst der Meinung beipflichtete. Jedoch, es verhält sich anders.

Die älteren Autoren denken nicht an seine Betheiligung an dem Baue. Sie hängen vielmehr an einer andern Lieblingsidee, deren Dilettantismus uns auch kein Vergnügen macht.

Weil die Kirche eine gewaltige Kuppel trägt, scheint sie ihnen nämlich eine Nachahmung von Sct. Peter in Rom, mit der sie überdies den Schutzheiligen gemein hat. Küchelbecker — überhaupt der Vater vielen Unsinns in unserer Stadttopographie, — ist der Erste, welcher den Bau in der Art von Sct. Peter zu Rom errichtet findet, »allein es kommt diese Copie (!) dem Original bey weitem nicht gleich.«[1]) Von Fischer aber ist nicht die Rede. Auch dessen Zeitgenosse, Mitterdorfer, erwähnt ihn nicht, auch nicht Nicolai, Weiskern, L. Fischer, Rink, Kurzböck's Merkwürdigkeiten Wien's, Fuhrmann, Bormastino, — kurz kein Schriftsteller des XVIII. Jahrhd. Erst diejenigen des folgenden, in dem die Kenntnis bereits getrübt, und infolge der Abneigung gegen den Barockstil ein oberflächliches Interesse bald damit zufrieden war, ohne viel Untersuchung, alles Bedeutendere jener Epoche, wenn es in Wien stand, diesem Namen zuzutheilen, — die Nagler, Böckh, Tschischka, Schweickhardt, Schimmer, Ebe etc. rücken erst mit dem beliebten Champion auch in diesem Falle hervor, während sogar der besser unterrichtete und sorgsamere Freddy an der Schwelle des Saeculums noch nichts von Fischer zu sagen hat. Diese Verhältnisse auf literarischem Terrain wollen wir nicht über-

sehen. — Jedoch es ist zunächst nothwendig, dass wir der Baugeschichte unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

An der Stelle des jetzigen Gebäudes, in der Mitte des nicht allzugeräumigen Petersplatzes, der mit dem vordem sehr engen Jungferngässchen in den Graben mündet, stand seit alten Zeiten die kleine Kirche dieses Heiligen, der Tradition zufolge eines der frühesten Gotteshäuser der Stadt. Ihre Gestalt kann man auf dem Stiche bei Schimmer »Das alte Wien«[2]) sehen, welcher nach der Hufnagl'schen Vogelperspective in der k. k. Hofbibliothek zu Wien entworfen ist. Kaiser Leopold fasste nach überstandener Pestgefahr von 1679 den Plan, zum Danke dafür an der Stelle der heil. Dreifaltigkeit eine neue Kirche zu bauen — ein Project, das als solches vorerst unterblieb und sich zunächst in dasjenige der Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben verwandelte, von der wir bereits gesprochen haben. Indessen hielt man doch an der Idee eines Neubaues fest, wozu besonders die Übelstände in der engen, feuchten, alten Kirche beitragen mochten. Im Jahre 1676 war zu Wien nach römischem Muster die Bruderschaft der heil. Dreifaltigkeit gestiftet worden, welcher auch der Kaiser und sein Sohn, Erzherzog Karl, angehörten. Es war eine der vornehmsten und reichsten Bruderschaften des an solchen frommen Vereinen damals überreichen Wien, die wohlhabendsten Bürger zählten zu ihren Mitgliedern. Diese Gesellschaft beschloss nun im Jahre 1700, die alte, baufällige Peterskirche abzutragen und einen Neubau zu errichten.[3])

Das noch erhaltene Bruderschaftsbuch im Pfarrarchive, dessen Benützung ich Herrn Beneficiaten Dr. J. Pauliczek verdanke, gibt noch weitere Auskunft. Es ist ein starker Folioband mit dem Titel: »Kurtzer Begriff, vom Ursprung und Anfang der Hochlöblichen Ertz-Bruderschafft unter dem Titel der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit etc.« Der erste und ursprüngliche Theil dieser wertvollen, chronikalen Aufzeichnung hat laut Unterschrift zum Verfasser Andreas Folth, Peysser'scher Beneficiat zu Sct. Peter.[4]) Diesen ursprünglichen Theil setzt das Folgende dann bis zum Jahre 1790 fort. Es heisst daselbst[5]), dass noch im selben Jahre 1700 die Bruderschaft von dem Kaiser und Bischof zum Neubau den Consens erhielt. So begann denn sogleich die Demolierung des alten Gotteshauses, dessen

Grundstein man im folgenden Jahre, 1701, entdeckte; 1702 legte der Kaiser denjenigen für die neue Kirche.[6]) Die bei dieser Gelegenheit verwendete Medaille hatte die auf den angeblichen Stifter der alten Peterskirche, Karl den Grossen, anspielende Inschrift:

CAROLO ET LEOPOLDO
VTROQVE
MAGNO IMPERATORE
FVNDATVM ET RESTAVRATVM
TEMPLVM.[7])

Als im selben Jahre 1702 am 29. October, wie gewöhnlich, die Procession von der Peterskirche zur Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben gieng[8]), brach das Gerüst ein, welches über die Fundamentaushebungen des Neubaues gelegt war, wobei fünfzig Personen verunglückten. Erzherzog Joseph stand neben dem Kaiser nur wenige Schritte von der Stelle.[9])

Über den Fortgang des grossen Bauunternehmens sind wir ungenügend unterrichtet. Tschischka[10]) sagt, 1702 habe Fischer von Erlach den Bau nach dem Muster der Peterskirche in Rom begonnen, das Portal sei erst 1756 dazugekommen; Böckh[11]) lässt sie 1712 unter Fischer »vollendet«, dann 1730 vergrössert und drei Jahre später geweiht werden. Diese Erweiterung bezeichnet der Verfasser als Verlängerung, womit er anzudeuten scheint, dass die Partie des Orgelchores und die Façade damals erst ausgeführt wurde. Der eine Thurm an der Façade ist in der That erst 1730 errichtet worden[12]), aber für die gesammte heutige Vorderseite und namentlich deren untere Hauptpartie kann dieses Datum nicht angenommen werden; es wäre ein zu spätes, denn noch heute lesen wir über der in der Mitte angebrachten Uhr die Zahl 1722. Zwei Jahre später erscheint die Ansicht der Kirche, soweit sie damals vollendet stand, in Pfeffel-Kleiner's Werke[13]); da fehlt dem Thurme rechts noch der Dachaufsatz, der Façade der bekrönende Abschluss, und zeigen sich durchwegs noch die unbeworfenen Ziegelwände; das Presbyterium wurde im Sommer 1729 fertig und in demselben 1730 der Hochaltar.[14]) Küchelbecker setzt in seinem 1730 erschienenen Buche in Fortsetzung der oben bereits an-

gezogenen Stelle, nachdem er bemerkte, dass Sct. Peter in Rom von dieser »Copie« nicht erreicht werde, hinzu: »ohnerachtet derselben an und vor sich an Zierlichkeit und Schönheit nichts abgehet, und sehr viel Geld gekostet hat. Vornehmlich ist in derselben die Mahlerey des Kayserlichen Hof-Mahlers, des Herrn Rothmayer von Rosenbrunn zu admiriren.« [15])

Eine sonst nicht begegnende Nachricht bringt Schimmer [16]), nach dessen Darstellung das ganze Frontispice 1730 baufällig geworden und 1734 die jetzige Façade an die Stelle gesetzt worden sei. Dementsprechend lautet auch die Unterschrift des späteren Blattes bei Pfeffel-Kleiner (IV. 1): »Die mit einer neuen Façade Nr. 1734 gezierte Sct. Peters-Kirche;« es scheint aber doch manches schon Vorhandene von der Vorderseite belassen worden zu sein, denn, wie erwähnt, ist die Uhr mit 1722 heute noch da; auch bei Pfeffel sieht man diese Datierung. Das zweite Kleiner'sche Blatt zeigt auch schon eine Vorhalle, jedoch noch nicht in der jetzigen Form, und somit bloss nach dem Entwurfe gestochen, denn das heutige »Propylaeum« wurde erst in den Fünfziger-Jahren des XVIII. Jahrh. hergestellt. Eine schlechte Abbildung der Façade gibt Kurzböck. [17]) Dagegen könnte es sich auf 1722 beziehen, wenn Mitterdorfer [18]) drei Jahre später sagt: »templum . . . quoad in formam sane magnificam et elegantem paucis abhinc annis surrexit.« — Hören wir nun nach diesen Angaben der Literatur über die Daten des Baufortganges das schon erwähnte Gedenkbuch der Dreifaltigkeits-Bruderschaft. Leider sind seine Mittheilungen auch nicht allzu eingehend.

Zunächst wird eine stattliche Anzahl von Geldbeiträgen für den Bau mit den Namen der Spender angeführt. Es fällt dies in die ersteren Jahre. Von grossem Interesse sind dann Aufzeichnungen über Abschlüsse von Contracten mit Künstlern, welche an den einzelnen Theilen des Werkes beschäftigt werden sollten. Unter ihnen kommt Fischer nicht vor. Indem ich mir aufspare, von den Angaben dieser Künstlercontracte im einzelnen noch zu sprechen, bemerke ich vorläufig bloss, dass sie bereits 1713—1716 abgeschlossen wurden, ja sogar schon derjenige wegen der Ausmalung der Kuppel. Hier ergänzen zwei Notizen des Wiener Diariums erwünschterweise unsere

dürftigen Nachrichten. Sie betreffen einerseits die Vollendung des Kuppelgewölbes und andererseits die Einweihung des bis dahin vollendeten Kirchenraumes.[19]) In der Nummer vom 26. bis 28. October 1707 heisst es: »Donnerstag den 27. Oct. Heute wurde über das vor etlich Jahren dahier prächtig zu bauen angefangenem St. Peters-Kirchen-Gewölb, so im Form einer völligen Cuppel geführet worden, darauff gebauten Lattern-Tach der kupfferne Knopff, sambt dem Creutz, so völlig im Feuer verguldet, mit gewöhnlichen Ceremonien, und vorhero von Ihro Hochfl. Gnaden, dem Herrn Bischoffen zu Wienn beschehener Weyhung des bemelten Creutz, auffgesetzt.« Und weiters im Jahre 1708: »Donnerstag den 25. Oct. Dito wurde die in Mitten hiesiger Kayserl. Residentz-Stadt gelegene, von Alterthumb berühmte, anjetzo aber auss dem Grund neu-zierlich- und kostbahr auffgebaute Kirch, zu Ehren der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, bei St. Peter genannt, auff Ihro Hochfürstl. Gnaden, des allhiesigen Herrn Bischoffs, ertheilte Vollmacht, von der Fürstlichen Chur Chormeistern, A. R. D. Georgio Lambrecht, SS. Th. Doctore, mit gewöhnlichen Kirchen-Gebräuchen, biss zur künftigen hochfeyerlichen Kirchweyh, entzwischen benedicirt, und darinnen das erste mahl der Gottesdienst, bey einer grossen Menge Volcks, verrichtet.« Anno 1730, heisst es im Gedenkbuche weiter, errichtete die Bruderschaft den Hochaltar; im ganzen hatte man nun schon 475.000 fl. ausgegeben, nun aber scheint eine neue Bauphase und eine Erweiterung des ursprünglichen Grundplanes eingetreten zu sein. Sie bestand darin, dass man den Raum des Presbyteriums hinter dem Hochaltar vergrösserte. Das Gedenkbuch drückt sich dahin aus, dass die bisher fertige Kirche »ausgebrochen und verlängert« wurde.

Dass dies nur nach der Nordseite hin gemeint sein kann, geht nicht nur daraus hervor, dass wir ja nach der entgegengesetzten Seite noch die Façade von 1722 heute sehen, sondern auch aus der ferneren Angabe im Gedenkbuche, dass die Stadt den nöthigen Grund herschenkte, und ein Wohngebäude, welches vorher hinter der Kirche stand, nun an deren Seite verlegt wurde (von wo es heute längst ebenfalls verschwunden ist). Dieser Anbau, dessen Künstler uns das Gedenkbuch dankens-

werterweise genau angibt, stand 1732 fertig und wurde vom Cardinal Graf Kollonitz am 17. Mai 1733 geweiht.[20])

Zwanzig Jahre nach seiner Herstellung, heisst es weiter, war das ursprünglich hölzerne Dach der Kuppel bereits so schadhaft geworden, dass eine Ersetzung mit Metalldeckung stattfinden musste, wozu Kaiser Karl VI. das erforderliche Kupfer schenkte. Die heutige schöne Portal-Vorlage wurde schon 1751 begonnen; ausserdem kamen damals, und zwar aus derselben Widmung, noch die Silberverzierungen des Hochaltars und eine neue Orgel hinzu.[21])

Ist hiemit nun die Chronologie des Baues, soweit es die Quellen gewähren, klargestellt, so wollen wir nun die Frage nach dem künstlerischen Urheber untersuchen. Bereits wurden einige — durchwegs der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts angehörige, — Autoren genannt, welche ohne Bedenken Fischer als den Meister bezeichnen; es wären denselben noch anzureihen Schweickhardt und Täuber.[22]) Nagler spricht von dem Bauwerke ebenfalls unter dem Schlagworte Fischer und setzt in seiner Anschauungsweise hinzu: »wurde als ein Meisterwerk erster Grösse bewundert.«[23]) Dass die neuesten Aus- und Abschreiber der vormärzlichen Wiener Kunstliteratur hier nicht weiter berücksichtigt werden, bedarf keiner Begründung. Sie sind wertlos in ihrem Geschreibsel. Wichtiger scheinen die allerdings ebenfalls einer kritischen Sondierung bedürftigen Angaben G. A. Schimmer's.

An der bezeichneten Stelle in seinem: »Das alte Wien,« sagt nämlich der Verfasser: »Erbauer der jetzigen, nach dem Vorbilde der Peterskirche in Rom (!) in gefälligem (!) italienischem Style errichteten Kirche war Franz von Cischini aus Klosterneuburg, den Bauplan soll der berühmte Fischer von Erlach geliefert haben. Cischini begann den Bau in dem Alter von 71 Jahren, und man erzählt, jedoch ohne allen glaubwürdigen Grund, dass er über den kühnen Bau selbst bestürzt gewesen, und, weil er ihn nicht für haltbar ansah, entflohen sei. Der Ursprung dieser Sage ist leicht darzuthun. Hätte er diese Meinung wirklich gehabt, so wäre er ein schlechter Baumeister gewesen und hätte eben dieses Gebäude gar nicht aufführen können.« Eine wörtlich aus seines Vaters Karl August

Schimmer »Wien seit 600 Jahren« (l. c.) herausgeschriebene Stelle von wunderlicher Logik!

Wir müssen vor allem fragen: War denn Cischini ein Architekt oder nur überhaupt vom Baufach? Keineswegs, er war nur der administrative Verwalter und Leiter des Bauunternehmens. Seine Grabschrift bemerkt in Bezug auf die Kirche: »Directorem quaeris? Denuo mirare! Seniculum 71. annorum utriusque magnitudinis pondus portasse, Praenobilis hic ut Superintendens D. Franciscus a Cischini Austriacus Claustro-Neoburgensis.« So war er denn Superintendent der Kirche in temporalibus, ausserdem aber höherer Beamter in kaiserlichen Diensten. Das Häuserverzeichnis von 1701 [24]) führt ihn als Eigenthümer eines Hauses an, des noch bestehenden Regensburger-Hofes am Lugeck, »Herrn Frantz von Zischkin, der Röm. Kays. Majest. Rath, gehörig,« sowie schon 1684 eines zweiten an der Ecke in der Landskrongasse, heute in den Bellegardehof aufgegangen. Schimmer d. Ä. selbst [25]) nennt ihn bei Erwähnung dieser Häuser »Röm. Kays. Mayt. Kriegs-Rath«, was nicht hindert, dass ihn derselbe Autor in seinem anderen Werke zu einem Baumeister macht. Die Grabschrift nennt ihn Consiliarius der Kaiser Leopold und Joseph. Das war die Genauigkeit unserer guten Alten aus den Tagen der Romantik!

Als Mitglied der Dreifaltigkeits-Bruderschaft hatte er schon vor Beginn des Kirchenneubaues den heute noch bestehenden Pfarrhof an der Westseite des Platzes, ein hohes, schmales Haus, herstellen lassen. Zwischen den Fenstern des ersten Stockwerkes ist die lebensgrosse Sandsteinfigur des hl. Petrus und auf einem Stein zu Füssen desselben die Inschrift angebracht worden:

HAEC VETVSTA SANCTI PETRI PARAECIA
FVNDITVS SVPERINDENTENTE A CISCINI
EXCVLTA.

Im Jahre 1698 ist also das Pfarrhaus vollendet worden. G. A. Schimmer gibt hier wieder eine Probe unverzeihlichen Leichtsinnes. Er druckt nämlich die Inschrift (welche sein Vater in der Häuser-Chronik [26]) ganz richtig mittheilte), mit Auslassung

des C im letzten Worte ab, wonach eigentlich das Jahr — 1598 herauskäme. Jedoch, er schreibt ruhig — nicht 1698, — sondern: »Der alte Pfarrhof wurde 1693 ebenfalls vom Baumeister Cischini erbaut.« — Das ist wohl ein starkes Stück von Faulheit und Indolenz!

Wie mir ein Mitglied der Familie Cischini freundlichst mittheilte,[27]) sind die Vorfahren derselben aus Carlopago eingewandert. Einer von ihnen hatte ein Fähnlein gegen die Türken ausgerüstet; Leopold Cischini war reichbegütert, hatte grosse Reisen unternommen und in Klosterneuburg Factoreien als Leinwandhändler begründet. Um 1681 wurde er in den Adelstand erhoben, etwa siebzig Jahre später erhielten zwei seiner Nachkommen, welche Brüder waren, die Ritterwürde. Zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts (1714) heiratete laut Stammbaum der Familie Moser Maria Theresia von Cischini einen Moser, nämlich Karl Leopold Friedrich, geb. 1688; er war niederösterreichischer Regierungsrath, 1713 Praeses der Pest-Commission, seit 1764 geheimer Rath und starb 1770. Seine Gemahlin war schon 1742 vorausgegangen.[28]) Es wäre anzunehmen, dass jener Leopold der Vater, Maria Theresia aber die Tochter Franzen's gewesen sein könnten.

Der Baudirector und Superintendent erscheint unter den opferwilligen Spendern für den Neubau. Im Jahre 1708 hinterlegt Herr Franz Cischini zu diesem Zwecke eintausend Gulden.[29]) Als er gestorben war, 1708, ward ihm ein Grabmal in dem, damals eben kaum begonnenen Kirchengebäude bereitet. Es befindet sich unter dem Orgelchor rechts, gerade gegenüber dem aus der alten Peterskirche übertragenen Epitaphium des berühmten Lazius, gleich diesem eine in die Wand eingesetzte Relieftafel von braunem Marmor. Sie zeigt den alten Mann, welcher auf einer Krücke gieng (darum im Text die Anspielung auf drei Füsse), darunter die Worte:

Non mirare Lector!
Pervetustam Magni Petri olim Parochialem
Nongentis annis stantem Ecclesiam
Funditus dirutam fuisse,
Cedere enim voluit Petrus, cedere Majori,
Nempe SS. Trinitati.

Sed mirare potius
Praesentem a novis fundamentis surgentem
Magnam Machinam, cui
A RegIo Caesare LeopoLDo I et Magno,
Substitutae S. Petri ad SS. Trinitatem
Primus lapis ad summae Arae latus
Sub capitali Pila 22. April. positus est.
Directorem quaeris?
Denuo mirare!
Seniculum 71. annorum utriusque magnitudinis
pondus portasse,
Praenobilis hic est Superintendens
D. Franciscus a Cischini,
Austriacus Claustro-Neoburgensis
SS. MM. Leopoldi et Josephi Consiliarius.
Sed mirari jam desine senem,
Qui licet tribus incedat pedibus,
Se ipso tamen fortior,
Quin tota SS. Trinitate fulciebatur:
Cui se, et sua cum suis
hunc lapidem ponendo
Integro CorDe DeDICaVIt,
Et anno post, septimo Idus Junias
In sanCta paCe pIe obDorMIVIt.

Correct copiert befindet sich der Text bei Fischer,[30]) G. A. Schimmer gibt ihn in deutscher Übersetzung, jedoch wieder mit argen Fehlern. Wo in dem ersten Chronogramm nämlich das Jahr der Grundsteinlegung angezeigt wird, fügt er als genaueres Datum »27. April« bei, das zweite Chronogramm löst er falsch mit 1702, das dritte ebenso unrichtig mit 1709, — statt 1707 und 1708 auf.

Wenn Cischini 1708 gestorben ist und beim Beginn des Baues, also 1702, ein Alter von einundsiebzig Jahren gehabt hatte, so dürfte er circa 1631 geboren sein. Aus der Reihe der Baukünstler müssen wir ihn aber endgiltig streichen trotz der Geschichte von seiner Angst wegen des zu kühnen Baues. Vielleicht hatte er eben deswegen Sorge, weil er kein Sach-

verständiger, gleichwohl aber als Baudirector verantwortlich war. Das Geschichtchen ist kunsthistorisch sehr bedeutsam: vergessen wir nur nicht, dass die Kuppel von Sct. Peter der erste Kuppelbau in Wien gewesen ist, dass mit ihr ein bisher weit und breit nicht geschautes architektonisches Wunder sich vor den Augen einer Bevölkerung vollzog, welche bisher von der Kühnheit des Barockstils im Kirchenbau noch nichts gesehen hatte. Der Centralbau dieser Stilrichtung war in der Kaiserstadt bisher bloss durch die schon erwähnte Servitenkirche der Carlone in der Rossau vertreten gewesen, aber da hatte sich die Kuppelconstruction noch mit der Wirkung im Innern begnügt. Die stolze Kuppel Sct. Peters musste gewaltiges Aufsehen erregen, sie war ein novum weithin im Lande, denn bis nach Salzburg und Graz und Prag fand sich aus älterer Zeit nichts Ähnliches. Nun sind die Sagen von der Angst des Baumeisters ob des Einsturzes von Kuppeln allüberall geradezu typisch, in Italien wie im Norden, — Volkssagen, welche sich eben aus der Neuheit der Sache erklären,[31]) so mögen sie auch auf die Peterskuppel Anwendung gefunden haben.

Ob der alte, auf Krücken humpelnde Cischini wirklich deshalb entflohen sei, ist mehr als zweifelhaft; jedenfalls kam er bald zurück, sonst hätte man ihn kaum in eben diesem Raume zur Ruhe gebettet.

Wenn sich nun Fischer's von Erlach Urheberschaft an dem Baue nicht bestätigt und Cischini kein Architekt war, — wen haben wir als Erfinder des herrlichen Gebäudes zu betrachten? Das Gedenkbuch bringt nach Erwähnung des Bau-Consenses, also 1700, und vor der Geldwidmung Cischini's 1708, somit im Beginne des Unternehmens, die Notiz: »Vom Herrn Baumeister Jankel werden dazu die Risse Verfertiget« und später heisst es: »Für die Baurisse dem Herrn Baumeister Jankel . . . . 50 fl.« Wer ist dieser Künstler? Kommt er sonst noch vor? Ehe wir die Frage beantworten, wollen wir aber bemerken, dass der Erfinder des Entwurfes zur Peterskirche in ihm gleichwohl nicht gesehen zu werden braucht, wenn ihn das Gedenkbuch auch in gedachter Weise namhaft macht, denn erstens erscheint er nur als Baumeister, nicht als Architekt, und zweitens

deutet der geringe Lohn darauf hin, dass er wohl nur einige Zeichnungen lieferte. Ist er aber unbekannt?

Ich vermuthete anfangs, dass eine corrumpierte Namensform vorliegt. In meinem Aufsatze über Carpoforo Tencala[32]) habe ich gezeigt, dass ein Verwandter dieses Malers Giovanni Pietro Tencala ebenfalls in Wien schon 1658 und noch bald nach 1683 als Bildhauer, dann als Hofingenieur, bei architektonischen Arbeiten beschäftigt war. Auch in der vorliegenden Geschichte Fischer's sind wir bereits bei dem Grabenmonument auf ihn gerathen, da er 1692 unter den Inspectoren bei der Rechnungslegung über die Arbeiten an dem Denkmale fungiert. Dieser Mann könnte circa zehn Jahre später noch immer thätig gewesen und auch derjenige sein, welcher in dem Gedenkbuch gemeint ist. Es berechtigte zu der Annahme scheinbar der Umstand, dass sein Name, welcher richtig Tencala lautet, auch sonst in einer Weise verballhornt erscheint, welche an die Form Jankel sehr erinnert. In einer von Schlager[33]) mitgetheilten Rechnung heisst der sonst Giovanni Pietro Tencala genannte Mann nämlich Giovanni Pietro Jancola. Er war kais. Ingenieur, hatte auch bei der Angelegenheit der Grabensäule zu thun, welche mit derjenigen der Peterskirche ja in nahen Beziehungen steht, in beiden Fällen aber nur auf eine untergeordnete Art; es könnte also dieselbe Namensverwechslung vorliegen. Es ist hiebei aber zu beachten, dass um jene Zeit auch ein Franz Jänggl, Bürger und Maurermeister in Wien, vorkommt. Er besitzt 1694 das neuerbaute Haus zum goldnen Schlössl in der Alservorstadt.[34]) Und in der That haben wir diesen Jänggl, — wennauch nicht als den erfindenden Architekten, so doch als einen der mitwirkenden Baumeister zu betrachten, dies hat in neuester Zeit der Fund von Gedenktafeln in dem Kuppelknopf bestätigt. Im Juli 1887 wurden nämlich anlässlich der Renovierung des Gebäudes in dem Knopfe nebst Reliquienkapseln zwei Kupfertafeln mit Inschriften gefunden, welche sich auf die Grundsteinlegung im Jahre 1702 und auf die Aufrichtung des Kuppelkreuzes beziehen. Erstere bestätigt wieder, dass das Datum des 22. April 1702 für jenes Ereignis das richtige ist und nennt auch schon Cischini als kais. Rath und Superintendent des Kirchenbaues; letztere

berichtet, dass das Kreuz am 2. October 1707 aufgesetzt wurde. Merkwürdigerweise widerspricht das der bereits mitgetheilten Angabe des Wiener Diarium, wo der 27. October namhaft gemacht wird. Diese Tafel führt die Architekten und sonstigen Künstler an, welche an dem Bau beschäftigt waren, unter denselben aber, wie gewöhnlich, den Erfinder des Werkes nicht. Denn mit den »tribus Architecturae caementariorumque Magistris«: Franciscus Martinelli, Franciscus Janckl, Christianus Öttel sind nur Wiener Maurermeister gemeint, die wir als Ausführende grosser Bauten berühmter Meister in diesem Buche schon öfters kennen gelernt haben. Als »totius Architecturae hujus Machinator, vulgo Pallier« ist (wenn die Abschrift der Platte, welche ich vor mir habe, richtig ist), — Joseph Vnsini angegeben; als Steinmetze Veit Steinpeck, aus welcher Familie wir Andreas schon kennen, und Karl Trumer, endlich als Magister artis Serariae: Joannes Kaffel; artis fabricae: Erhardus Vlses; artis aerariae: Mathias Glemer. Hier erscheint natürlich Fischer nicht, aber auch kein anderer Name als derjenige, von dem die künstlerische Idee der ganzen Architektur herrührt. Es kömmt uns heute das sonderbar vor, war aber in der alten Zeit allgemein der Brauch. Als der Fund dieser Kupferplatten gemacht war, wurde in den Journalen davon geredet, dass nun bewiesen sei, dass die Peterskirche nicht von Fischer entworfen wäre. Letzteres ist allerdings richtig, aber ihr Schweigen allein beweist das durchaus nicht. Sie nennen nur die ausführenden Kräfte, die eigentlichen Werkleute. Laut Unterschrift hat Karl de la Haye, der Stecher der Einen Tafel im »Entwurf«, die Kupfertafel von 1707 geschrieben. Nebst den hochgestellten Personen erwähnt die Inschrift noch sehr Viele, welche als Consultoren bei dem Werk betheiligt waren, darunter Georg Altschaffer, den uns schon bekannten Stadtkämmerer; Adam Schreier, Mitglied des inneren Rathes, als dessen Mietsmann Fischer im Sternhof gestorben ist; nicht mehr Franz, sondern Karl Cischini und Johann Richard Schwandtner, Leinwandhändler, der Vater des Hofrathes Joachim Georg Edlen von Schwandtner, welcher 1756 die bestehende schöne Vorhalle der Kirche erbauen liess. (Vgl. Kábdebo, Mathaeus Donner, pag. 29 n. Ob der hier gleichfalls aufgeführte Johann Engelbrecht mit den

Kupferstechern Christian und Martin d. N. zusammenhängt, ist mir unbekannt. Schwandtner und Engelbrecht kommen auch schon auf der Platte von 1702 als consultores vor. Im Wortlaut hat diese Inschriften Al. Hauser publiciert,[35]) wo auch die in der Kirchengruft befindliche Grabschrift des dort bestatteten Franz Martinelli mitgetheilt wird. Sie nennt ihn »Gewester Maurmeis : ter Bey Der Kirchen«, gibt sein Ableben am 28. Oct. 1708 im siebenundfünfzigsten Lebensjahr an; somit ist er 1651 geboren. Dass der künstlerische Erfinder des Baues in den Rechnungen der Einzelarbeiten nicht genannt ist, darf nicht wundernehmen, das begegnet auch bei der Karlskirche und immer in analogen Fällen. Sein Name gehörte auf ein anderes Blatt, — das uns leider hier verloren ist!

Folgen wir den weiteren Angaben über Contracte mit Künstlern, welche für die erste Bauperiode, also bis 1730 circa, abgeschlossen wurden. Zunächst begegnet im Gedenkbuch: »1713 dem Rottmayr für Ausmalung der Kuppel . . . . . 3000 fl.« Hieraus geht abermals hervor, dass nicht erst 1730, wie uns obige Stelle Küchelbecker's berichtet, sondern schon viel früher dieser Haupttheil und somit der Kern der Anlage fertig stand. Die bereits angeführte Notiz Böckh's, dass 1712 die Kirche fertig gewesen, dürfte in diesem Sinne zu verstehen sein, denn man hat gewiss nicht früher mit dem Maler Abmachungen getroffen, ehe nicht der Kuppelbau fertig war. Auch alle folgenden Zahlungsposten bis 1716 betreffen bloss Decorationsarbeiten des Innern, die Kosten des Baues und also auch der Name des Architekten bleiben hier unberücksichtigt. Meiner Gepflogenheit gemäss gebe ich in den Noten Nachrichten über die betheiligten Künstler, soweit es in gedrängter Form und nach dem heute noch sehr seichten Zustand der Forschung möglich ist.[36])

Der folgende Ausgabeposten im Bruderschaftsbuche lautet: »1715 dem Albert Camesina, Stuccadorer . . . . . 450 fl.«[37]) Schwieriger stellt sich dem Verständnisse die weitere Aufzeichnung vom Jahre 1716 dar, wo gesagt wird: »dem Georg Schmid, Mahler der 8 Figuren . . . . 400 fl.« Es sind damit sicherlich die sehr schönen Bilder der Evangelisten mit den

ihnen gesellten Symbolen in den Pendentifs gemeint. Der Maler heisst eigentlich Johann Georg Schmied.[38])

Wir treffen in der nächsten Anmerkung des Bruderschaftsbuches einen Bekannten, denn es heisst: »1716 dem Joan Sagmüller, Marmorirer . . . . 1480 fl.,« wobei selbstverständlich ein Schreibfehler für Hagmüller, eigentlich Haggenmüller, unterlaufen ist. Schon war von den vortrefflichen, sehr stark beschäftigten Wiener Marmorierern Johann und Balthasar d. N. anlässlich ihrer Arbeiten im Schwarzenberg'schen Palais 1725 die Rede, wo in der Note Weiteres angeführt wurde. Bei Sct. Peter haben sie in der That Ausgezeichnetes geleistet. Balthasar hatte in Klosterneuburg nach den Entwürfen Mathias Steinle's gearbeitet, was auch seitens Johann's bei Sct. Peter der Fall war, denn das Gedenkbuch schliesst diese Posten der Contracte mit den Worten: »1716 dem Mathias Steindel, Zeichner der Ornamente . . . . 60 fl.« und Folio 130 heisst es noch, dass er auch Kanzel und Orgel inventiert habe.[39])

Indem, wie bemerkt, die Totalausgabe in der ersten Bauperiode 475,000 Gulden, die eben angeführten Ausgaben für die Ausschmückung des Innern aber 5440 fl. betrugen, so dürfte also die Bauarbeit selbst 469.560 fl. gekostet haben. Das Gedenkbuch gibt uns aber erfreulicherweise auch noch einige Daten, welche sich auf die Errichtung des Hochaltars und auf die 1730 vorgenommene Erweiterung des Presbyteriums beziehen.

Und hier tritt uns ein wichtiger Name entgegen: Galli-Bibiena, indem er als Erfinder des von der Bruderschaft gestifteten Hochaltars erwähnt wird. Die Erweiterungsarbeiten kosteten wieder 20.000 fl. und an der Spitze der dabei Beschäftigten erscheint wieder »Galli-Bibiena, Ingenieur«. Welcher Künstler aus dieser Familie ist das?

Ich werde in der Geschichte der Karlskirche diejenige sämmtlicher Mitglieder des Geschlechtes der Bibiena, welche kunsthistorische Bedeutung haben, übersichtlich einschalten. Hier verweise ich vorläufig auf das, was von Francesco anlässlich seiner Concurrenz mit Fischer bei der Errichtung der Ehrenpforten von 1690 mitgetheilt wurde. So weit unsere Quellen Aufschluss geben, könnten unter der 1730 Ingenieur genannten Persönlichkeit zwei Galli-Bibiena gemeint sein. Thätig waren

um jene Zeit in Wien allerdings vier, nämlich Ferdinando, seine beiden Söhne Giuseppe und Antonio, endlich sein Bruder Francesco, von dem schon die Rede war.[40]) Nun kommt der alte Ferdinand ausser Betracht, da er nicht Ingenieur, sondern um jene Zeit seit 1726 jubiliert war. Ich finde in den Hofacten, dass Ferdinand im Jänner 1723 die Bitte an den Kaiser richtet, seines immer schwächer werdenden Augenlichtes halber den älteren Sohn Joseph, d. Z. schon zweiter Theatral-Ingenieur (der Vater selbst war erster), an seiner Stelle zum ersten anzunehmen, den zweiten aber, Antonio, welcher noch keine Hofstellung hatte, zum zweiten Ingenieur machen zu wollen. Hierüber folgten weitläufige, die Gehaltfrage betreffende Auseinandersetzungen seitens des Amtes, abermalige Eingabe Antonio's und Resignation des Vaters, bis am 23. September 1726 per imperatorem die Bitte des beliebten und verdienten Meisters erfüllt wurde.[41]) Giuseppe und Antonio waren also 1730 wirklich Ingenieure. Aber auch Francesco kann nicht gemeint sein; die Operntextbücher nennen ihn zwar stets mit diesem Titel und eine oben bereits angezogene Nachricht von 1710 kennt ebenfalls schon den ersten Hoftheatral-Ingenieur Francesco. Jedoch an diese Stelle war eben längst schon sein Bruder Ferdinand getreten und 1730 Francesco überdies kaum mehr in Wien, 1739 ist er gestorben.

Unter Giuseppe und Antonio ist nun die engere Wahl nicht schwer. Zwar eignete sich jeder von ihnen zu einem derartigen Werke, deren jeder so manche vollendet hat, aber es ist Antonio, an den gedacht werden muss. Wir wissen nämlich, dass auch das Frescogemälde an der Decke des Orgelchores seine Arbeit ist (sämmtliche Bibiena waren Architekten, Maler und Decorateure in jedem Genre), so dass wohl der Schluss auf ihn, als den im Gedenkbuche gemeinten Meister, gerechtfertigt sein dürfte.[42])

Es hat sich mir der Gedanke aufgedrängt, dass die Peterskirche von allem Anfange an — nicht bloss jene Erweiterung des Grundplanes von 1730 — eine Schöpfung der Bibiena sein möchte. Natürlich wäre aber für den ersten, bereits 1702 begonnenen Bau weder an Ferdinando, noch an seine Söhne zu denken, denn der Vater kam ja erst mit seinem

Herrn, dem Kaiser, aus Spanien nach Wien, als das Werk längst im Gange war. Zu denken wäre nur an Francesco, das älteste Glied der Familie auf österreichischem Boden, wo wir ihn ja schon bei den Leopoldinischen Operas thätig finden.

Der Architekturstil der Peterskirche, ihre eminent theatralische Wirkung des reichen Innern, ihre Pracht, ihre bunte Herrlichkeit, welche wie eine jubelnde Symphonie die Sinne umfängt, steht gänzlich ferne von der verstandesstrengen Klarheit Fischer's, aber ebensosehr, in einem ganz anderen Sinne, auch von der Nüchternheit in der Construction und der Schwere der Stuccodecoration, wie sie den Carlone eigen ist. An Burnacini ist nicht zu denken, denn auch seine Weise ist eine ganz verschiedene. Ich wollte hier alles dasjenige zusammenstellen, was etwa zu Gunsten der Galli-Bibiena in dieser dunklen Frage gesagt werden könnte. Ein Beweis dafür, dass einer von ihnen der Erfinder des Architekturwerkes gewesen sei, ist damit freilich nicht gegeben. Ich möchte auch umsoweniger eine derartige bestimmte Behauptung aufstellen, als eine weitere Beobachtung mich noch auf eine ganz andere Spur in dieser Beziehung geleitet hat.

In dem kleinen deutschböhmischen Städtchen Gabel befindet sich ein kirchlicher Prachtbau, die ehemalige Dominicaner-, seit 1788 Pfarrkirche des hl. Laurentius, welcher kunstgeschichtlich noch gar nicht gewürdigt ist. Die Façade dieses Gebäudes gleicht beinahe vollständig derjenigen der Wiener Peterskirche. Die Abweichungen sind so geringfügige, dass man keinen Augenblick zweifeln kann, dass in beiden Fällen derselbe Entwurf vorlag. Die wichtigste — und ebendeswegen unbedeutende — Differenz besteht bloss darin, dass die Nischen mit den Statuen nicht in den Thürmen angebracht sind, sondern unmittelbar daneben in den Seitenpartien des vorspringenden, gekrümmten Mitteltheiles. An den Thürmen erscheinen an Stelle deren Fenster. Weiters wäre zu bemerken, dass bei den Thürmen in Gabel doppelte statt einfacher Pilaster angebracht sind, dass ihre Hauben etwas anders gestaltet und auch die Bekrönung des grossen Mittelfensters ober dem Eingange dort reicher ist, als in Wien. In allem Übrigen kann man die beiden Kirchen factisch ein Zwillingsschwesternpaar benennen.[13])

Diese beinahe identischen Architekturen sind auch ganz zur selben Zeit entstanden. Man baute an der Kirche in Gabel von 1699—1729 (Thomas sagt irrig, von 1683—1697), mit jener in Wien wurde 1702, wie wir wissen, begonnen, ihre Façade entstand aber noch viel später. Auf dem Pfeffel'schen Blatte von 1724 haben wir noch die ganz kahlen Ziegel an der Vorderseite gesehen. Das 1250 hier von der seligen Zdislawa gestiftete Dominicanerkloster war baufällig geworden, weshalb man 1670 an einen Neubau schritt. Der damalige Grundherr, Franz Anton Howora, Reichsgraf Berka von Duba und Leipa, den wir bereits als Gönner des Malers Peter von Strudel kennen lernten, beschloss aber auch das Gotteshaus ganz neu zu errichten, liess in Wien ein hölzernes Modell anfertigen, das 1200 fl. kostete, und, da es gefiel, wurde am 18. Nov. 1699 der Grundstein gelegt. Als 1706 der Bau bis zur Kuppel vorgeschritten war, starb der Graf, der letzte seines Hauses. Erst 1729 ist die vollendete Kirche geweiht worden.[44]) Dr. Moschkau, der Verfasser des Artikels über die Kirche im »Gebirgsfreund«, gibt die Baudauer noch länger, von 1699—1731, an. Sommer's Topographie (1835) und Tschischka schweigen. Herr Pfarrer Fr. Milde in Gabel theilt mir aus dem dortigen Memorabilienbuche der Dominicaner noch einiges Interessante freundlichst mit. Das Holzmodell besichtigte in Wien Kaiser Leopold und belobte es, — Leopold, der auch den Plan zur Errichtung der Peterskirche gefasst hatte. Neben einem Architekten Bianca war der Baumeister Nikolaus Kitzinger aus Jungbunzlau betheiligt. Der Bau der Kuppel begann 1706, die Einweihung geschah 4. August 1729, doch wurde dann noch einige Jahre gearbeitet. Graf Berka war kais. Gesandter in Venedig, daher seine Bekanntschaft mit dem dort bei Carlo Lotto geschulten Strudel und vielleicht auch mit dem Architekten der Kirche?

Die gänzliche Übereinstimmung der beiden Architekturen und ihre fast gleichzeitige Entstehung ist ohne Zweifel bemerkenswert. Beide Entwürfe wurden, wie wir gesehen haben, in Wien gemacht. Mit der Gabler Kirche begann man drei Jahre früher als mit der Peterskirche, — das ist ein so geringfügiger Zeitunterschied, dass er nichts bedeutet; es wurde also gewiss derselbe Entwurf zu gleicher Zeit hier und dort benützt, —

wenigstens für das Äussere; das Interieur in Gabel schildert mir Herr Thomas als schmucklos, nur in den Pendentifs der Kuppel sieht man Fresken aus dem Leben der sel. Zdislawa, die Altarbilder sollen nicht bedeutend sein.

Unter solchen Umständen ist es zweifelsohne von Wichtigkeit, dass wir den Architekten in Gabel kennen lernen. Es werden sogar in verschiedenen Schriften zwei verschiedene Namen genannt. Die bereits angeführten Aufsätze bezeichnen Pietro Bianca als den Urheber, nur Prof. F. Hubler in Reichenberg nennt in seinem »Führer durch Reichenberg und Umgebung« als den Erbauer Domenico Beretti. Wir wollen beide Angaben etwas genauer untersuchen und beschäftigen uns zunächst mit dem Namen Bianca.

Peter Bianca ist ein sonst nicht begegnender Name, doch aber ein Name, dem man kunsthistorisch nachgehen kann. Zuvor muss bemerkt werden, — was jeder Fachmann wohl weiss, — dass Bianca, Bianco, Bianchi stets abwechselnd geschrieben wird. Da der Name in Italien ein ungeheuer verbreiteter, höchst gewöhnlicher war und ist, scheint sich die Forschung schwierig zu gestalten; wir kommen aber doch auf den richtigen Weg. Die Künstler-Lexika und anderen Handbücher bieten zwar zahllose Architekten, Bildhauer, Maler, Kupferstecher d. N. vom XVI.—XVIII. Jahrhunderte; es fehlt aber zum Glück in diesem Chaos nicht an einer sichereren Spur.

Pietro Bianco ist der jüngere Sohn des berühmten Baccio Bianco oder Bianchi, des Erbauers der herrlichen Paläste Balbi in Genua. Der Vater war 1604 in Florenz geboren, kam schon jung, wahrscheinlich um 1620, nach Österreich, wo er zunächst als Maler in Prag beim Waldstein-Palais, dann als Festungsbaumeister in Pressburg und Ungarisch-Altenburg thätig war. Hierauf gieng er nach Florenz zurück, wo er einer der grössten Schüler des grossen Buontalenti wurde, entwickelte dann eine staunenswerte Thätigkeit in Genua und starb endlich in Mailand 1656.[15])

Bartolomeo oder Baccio Bianco, der zuweilen auch del Bianco heisst, hatte zwei Söhne. Der ältere, Gianbattista, Architekt und Bildhauer, lebte in Verona und Genua, hier starb er

schon 1657[46]); der jüngere, Pietro Antonio, erscheint um 1660 in Genua.[47])

Derselben Familie angehörig war ohne Zweifel Gianbattista Bianco, welcher als Architekt und Bildhauer eine bedeutende Rolle bei den Neubauten im Stifte Sct. Florian spielt, wo er mit den Carlone zusammenwirkt. Die Rechnungen führen ihn dort 1707—1721 an und berichten, dass er aus Campione im Mailändischen gekommen sei.[48]) Auch er wird öfters Bianca genannt.

Wir haben es also mit einem Geschlechte zu thun, welches vielfach mit Österreich verknüpft ist. Nach Baldinucci war der alte Baccio Ingenieur in kaiserlichen Diensten und hatte an verschiedenen Orten des Landes gewirkt. Nach Art aller Italiener jener Zeit hat er die ganze Verwandtschaft nachgezogen. Sein Sohn Pietro Antonio mag daher sehr wohl Beziehungen gefunden haben, durch welche ihm Aufträge wie jene für Gabel und Sct. Peter geworden sind. Er hatte sich in Leitmeritz sesshaft gemacht, wo, wie mir gesagt wird, das Wenzeslauskirchlein ebenfalls sehr an den hier gedachten Typus erinnern soll.

Wer Domenico Beretti gewesen, vermag ich leider gar nicht anzugeben. Nichts als ein paar ähnliche Namen von Künstlern finde ich. Einen Francesco Beretti, der auch Piretti und Pyretti geheissen wird, in Salzburg 1653, erwähnt Pillwein,[49]) und im XVIII. Jahrhunderte kommt, unbekannt wo, ein Büchsenmacher Giovanni Beretta vor.[50])

Wenn diese Funde auch nichts Sicheres bieten, so eröffnen sie doch wieder neue Gesichtspunkte auf dem allerdings noch sehr dunklen Felde der Geschichte unserer Peterskirche. Fassen wir noch einmal das Resultat unserer Untersuchung zusammen, so gelangen wir zu Folgendem: Cischini war nur administrativer Verwalter des Baues, Oettel, Jänkl und Francesco Martinelli nur ausführende Baumeister, Fischer hat mit demselben nichts zu thun; vielleicht war einer der Galli-Bibiena, vielleicht Pietro Bianca, vielleicht jener unsichere Domenico Beretti der Architekt.

Es wurde bereits dargethan, dass noch in den Zwanziger-Jahren die Façade der Peterskirche in kahlen Ziegelmauern dastand; das Datum über der Uhr lautet 1722, bei Pfeffel ist sie 1724 noch unfertig, der eine Thurm wird erst 1730 voll-

endet und erst 1734 soll das ganze jetzige Frontispicium hergestellt gewesen sein. Eben dieses Frontispice aber erinnert so auffällig an dasjenige in Gabel, wo die Kirche gleichfalls erst 1729 oder gar 1731 fertiggestellt wurde. Man könnte darum wohl der Meinung sein, dass der Architekt der Gabler Kirche wenigstens der Urheber auch jenes Theiles der Peterskirche, der erst so spät vollendeten Façade, gewesen sei.

Hiezu kommt nun noch ein ganz neuer Fund. Ich kam in den Besitz eines seltenen Kupferstiches, der, ich weiss nicht welcher Folge oder welchem Werke angehört, denn er ist mit Nr. 3 bezeichnet. Er hat die Unterschrift: »3. Facciada der Neuen Kürchen am St. Peters Freytthoff alhier in Wienn. — Hoffmann et Hermundt sculp:« Das mittelmässig gestochene Blatt zeigt nun eine in gewissen Hauptgesichtspunkten zwar übereinstimmende, doch aber vielfach, wesentlich abweichende Form der Kirchenvorderseite. Bis zum Beginn der Thurmaufsätze reichen nicht zwei Pilastergeschosse empor, sondern nur eines, die Capitäle korinthisierend, nicht jonisch. Die beiden Thürme stehen nicht an den äussersten Flanken, sondern etwas hereingerückt. In den Achsen der Thürme sind auch hier schon zwei Geschosse übereinander, aber sie enthalten zwischen den Pilastern nicht Nischen mit Figuren, sondern Fenster. Die wesentlichste Verschiedenheit bietet die Mittelpartie mit dem Eingange. Sie ist als ein colossales, bis zum Fuss der Thurmaufsätze emporreichendes Portal gedacht, in welches ein kleineres, practikables eingeschachtelt erscheint, beide mit Halbsäulen und Tympanen. Auf jenem des unteren halten zwei Engel eine ovale Tafel mit den Worten: Tu es Petrus etc., auf dem grossen thront die Dreifaltigkeit. In dieser Höhe schliesst die Façade eine Plattform mit Dockengeländer ab, auf dem vier Heiligenstatuen stehen.

Der Tambour der Kuppel hat ein mächtiges Fenster im Halbbogen, die Laterne hat Halbsäulen, nicht Flachpfeiler, welche auf vortragenden Consolen stehen. Am Fuss der Kuppelhaube läuft ein Consolenfries ringsum, auf welchem als Bekrönung grosse Muscheln und Doppeladler mit dem Bindenschilde abwechselnd angebracht sind, zwischen denen Festons hängen. Die beiden Façadenthürme haben unter den etwas anders

geformten Hauben keine Tympanen, sondern ebenfalls Consolenfriese.

Wir haben es ohne Zweifel hier mit dem ursprünglichen Façadenprojecte der Peterskirche zu thun, welches vielleicht immer nur auf dem Papiere bestand, vielleicht aber anfangs wirklich ausgeführt gewesen sein kann, weil, wie mitgetheilt, gesagt wird, 1730 die Façade baufällig gewesen und vier Jahre darauf durch die gegenwärtige ersetzt worden sein soll. Und auch bei Pfeffel wird von einer »neuen Façade« gesprochen. Freilich stimmt dazu nicht, dass heute über dem Fenster mit der Uhr, welches in dem beschriebenen Stiche nicht vorkommt, schon 1722 steht. Wie dem nun aber immer sein möge: die spätere Façade ist die Schwester derjenigen in Gabel. Wir dürfen daher vielleicht Bianca oder Beretti für den Architekten der jetzigen Vorderseite an der Wiener Kirche halten, aber, da diese später erst hinzukam, berechtigt uns dieser Umstand kaum, den Bau in toto und von Anfang an einem dieser beiden Meister zuzuschreiben.

Über die Kupferstecher, welche das Blatt gezeichnet haben, bin ich nicht im Stande, eine Angabe zu machen.

Ich will gar nicht ausführlich erörtern, dass Fischer's Ignorieren dieses gewiss grossartigen Kirchenbaues in seinem »Entwurf« kaum erklärlich wäre, wenn Sct. Peter seine Erfindung sein würde. Ich weise aber darauf hin, dass die Architektur der genannten Kirche seinem Stil principiell entgegensteht. Sct. Peter ist im Innern ein glänzendes Product der echt malerischen Barockrichtung, der er sich schon bei jenen Ehrenpforten als Gegner erwies; ein Product der Einwirkung der üppigen Theaterarchitektur auf die kirchliche, welche in den Bibiena's und Pozzo ihre Triumphe feierte. Ein Blick auf die Karlskirche, aussen wie innen, zeigt die Kluft, die Fischer von dieser Richtung trennt: Sct. Peter mit seiner geringschätzigen Behandlung des Äusseren im schablonenhaften Charakter, Sct. Karl mit jener hohen Originalität der Erfindung, der wunderbaren Gliederung und Contourwirkung gerade des Äussern! Dagegen hier eine fast strenge Ausbildung des Innern in rein constructivem Geiste, bei Sct. Peter eine freilich entzückende Orgie der Decoration, aber durchaus kein Gefühl für construc-

tive Klarheit und Einfachheit. Wenn Pozzo und die Bibiena mit den antiken Grundelementen des Stiles in subjectivster Weise zu spielen lieben und völlig individuell diese Substrate zu reiner Decoration escamotieren, so bemüht sich eben Fischer ja gerade im Gegentheile und beschränkt Ornamentik wie Malerei oft unerbittlich, um das architektonische Moment sich nicht verkümmern zu lassen. Wohl aber glaube ich an einen Zusammenhang unseres Meisters mit diesem ihm ungerechtfertigt zugetheilten Kunstwerk in dem Sinne, dass der Bau von Sct. Peter bei ihm eben die entgegengesetzten Ideen mächtig angeregt haben dürfte, die er dann in der Karlskirche so erhaben zum Ausdruck gebracht hatte. Einen gewaltigen Ansporn muss ihm das seinen Principien heterogene Werk wohl gegeben haben. Wien hatte damit seine erste Kuppelkirche, einen grossartigen Centralbau, empfangen, das Wesentliche des Gebäudes stand um dieselbe Zeit schon fertig, als durch das Gelübde des Kaisers Aussicht auf das Zustandekommen eines zweiten, nicht minder imposanten Werkes kirchlicher Architektur gegeben wurde und in einer Concurrenz sollten die Künstler sich um die Erlangung des Auftrages bewerben. Wir wissen leider nicht, wie der alte Ferdinando Galli-Bibiena und wie Hildebrand die Peterskirche mit ihren Projecten zu überbieten dachten, — Fischer hat den Sieg erreicht, indem er in Allem seinen Grundsätzen folgte, welche dem Geiste der dort herrschenden Architektur gerade entgegengesetzt waren. Er stellte Gleichgewicht her zwischen der Bedeutung des Äussern und des Innern; er setzte die hohe elliptische an Stelle der gedrückten runden Kuppel; er verwandelte das abgebrauchte Motiv der seitlichen Thürme mit ihren banalen Hauben in die geniale Anwendung der Spiralsäulen; er beliess dem Architekten die Herrschaft auch im Innern, die derselbe dort gegenüber Marmorierern, Stuccatoren, Malern und Vergoldern schier eingebüsst hatte. Wir tadeln damit das ältere Kunstwerk keineswegs; ist doch dieses Interieur von Sct. Peter ein wahres Juwel von Schönheit, Phantasie und Prachtsinn in seiner Art, aber diese Art ist eben innerlichst verschieden von dem Geiste, den Fischer von der römischen Schule her zum seinen gemacht hatte! —

Über die weitere Notierung des Gedenkbuches können wir uns kurz fassen. Es nennt, als am Zubau beschäftigt, ausser Galli-Bibiena, noch folgende Künstler: Martino Altomonte, Maler; Mathiesi (Mattielli), Bildhauer; Bussi, Stuccatorer; Brunner und Knox, Steinmetzen; Bischi, Vergolder. Altomonte hat das Bild des Hochaltars, Mattielli die Statue des h. Petrus in der äusseren Nische am Chorabschluss verfertigt; von Bussi war schon die Rede, vergessen wir nicht, dass er der Schwiegervater des Antonio Galli-Bibiena war; die andern sind mir unbekannt. Eine ausführliche, gewissermassen auch noch zur Baugeschichte gehörende Erörterung würde die Errichtung der Eingangshalle durch den Hofrath Joachim von Schwandtner in den Fünfzigerjahren erfordern, aber, obwohl dieser einflussreiche Mann als Zeuge im Testamente des jüngeren Fischer fungiert, hat jener Bau doch mit Joh. Bernhard nichts zu thun und ist nach den erhaltenen Stichen nicht im älteren Projecte vorgedacht gewesen, so dass es der Ursache entbehrte, hier auf die Sache einzugehen.

Ich muss gestehen, dass es für den Kunsthistoriker nach einer so eingehenden Untersuchung der Baugeschichte eines so bedeutenden Werkes wie die Peterskirche fast schmerzlich ist, nichts Anderes mit so vieler Mühe an den Tag gebracht zu haben, als dass sie nicht von Fischer, vielleicht aber von einem der Galli-Bibiena oder von Bianchi oder von einem Stilgenossen herrühren könne; eine Behauptung, die der nächste zufällige glückliche Fund bestätigen oder über den Haufen werfen kann. Jedoch, ich muss meine Genugthuung bei dem schwachen und verworrenen Stand unserer heutigen Forschung eben darin erblicken, dass ich ehrlich zu ergründen gesucht habe, was zur Stunde aufzudecken war. Wenn Spätere darin glücklicher sein sollten, so würde ich zufrieden sein, ihnen bescheiden die Wege gebahnt zu haben.

Wie vielseitig Fischer's Begabung um jene Zeit bereits in Anspruch genommen wurde, beweist die Arbeit, mit welcher wir ihn 1702 in den königlichen Appartements beschäftigt finden. Es ergeht am 24. März j. J. von der Majestät »Befehl ans Hofzallambt dem Königl. Hoff Ingenieur Johann Bernhardt Fischer wegen des für Ihre Mayt. die Röm. Königin auffgerichte

Indianischen Cabinets 3416 fl. zu entrichten«. — »Wir haben allergndgst bewilliget vnsers frsl. geliebten Herrn Sohns des Röm. Königs Eidl: Hoff Ingenieur Johann Bernhardt Fischer wegen Crafft seiner hieranbeyliegenden beeden Original Verrechnungen sambt denen Ausszügen aller zu verfertigung des für vnser frsl. geliebten Frau Schnurs der Röm. Königin Eid: auffgerichten Indianischen Cabinets gekombenen Waahren vnnd Notturfften die Zusamben betragendten 3416 fl. auss Unterhabenden Vnsern Kays. Hoffzahlambts Mitln (über schon so lang befindenden Ausstands gleich) richtig vnd pahr abfolgen vnd bezahlen zu lassen.« — Diese Anweisung von kaiserlicher Hand wurde indessen noch nicht sofort erfolgt, sondern nur theilweise, denn noch fünf Jahre darauf hat Fischer Ersatz der Kosten zu fordern.

Am 5. Juli 1707 nämlich wird das Hofzahlamt und der Controlor von neuem angewiesen, die von den 3416 fl. noch rückständigen 1416 fl. endlich an Fischer auszuzahlen, »damit nit etwann fernerhin die allergnädste Herrschafft mit Unausssötzlichen vberlauffn beunruhigt werde.« Joseph und Amalia scheinen somit von ihrem Hofkünstler stark angegangen worden zu sein, was ihm aber kaum zu verargen sein dürfte, indem er seinerseits von den Lieferanten der Gegenstände, welche für das »Indianische Cabinet« die Einrichtung besorgt hatten, ebenfalls bedrängt worden sein mag.[51]) Aber selbst 1709 kommt noch ein Rückstand »vom indianischen Kabinet« in den Hofkammeramts-Rechnungen vor.[52])

Auf diese Einrichtung des indianischen Cabinetes scheint sich Folgendes zu beziehen. Der Bildhauer Christian Hauser, Schüler des »berühmten« kais. Hofbefreiten Bildhauers Petro Caradea, bittet 1715 um den Hoftitel, wobei er erwähnt, dass er in der kais. Kammer dasjenige Ornament gemacht, worauf die indianischen Figuren gestellt worden und oberhalb des Kamins zur Aufstellung des Porzellangeschirres, sowie den Fuss zum indianischen »Kastel« etc.[53])

Die Bezeichnung »Indianisch« begegnet seit dem 16. Jahrh. häufig in Inventaren und Kunstkammerberichten aller Art. Sie dient als Collectivbenennung für sehr verschiedene Dinge, welche unter sich zwar höchst heterogener Natur und Herkunft

waren, das Eine jedoch gemeinsam hatten, dass sie aussereuropäischen Ursprunges waren. Die Entdeckungs- und Handelsfahrten in fremden Meeren, welche dem Ende des 15. Jahrh. und der Folgezeit ein so merkwürdiges Gepräge aufgedrückt haben, waren es, welche derlei Curiositäten bald von Amerika, bald von den Ostasiaten herbeibrachten, man subsumierte die fremden Objecte unter dem gemeinsamen Namen Indianisch. So nennt z. B. das Inventar der baierischen Haussammlungen unter Herzog Albrecht V. in München indianische Geschirre, Kästchen, Becher, Schalen mit Golddraht vergittert und goldnen Blumen auf schwarzem Grund (offenbar Lackarbeit), dann wieder Cocosnüsse, Waffen, Kleider, indianische Schafe, wie Geräthschaften etc.[54]) Im Inventar der Kunstkammer Erzherzog Ferdinands auf Schloss Ambras heissen wieder die aus dem alten Königreiche Mexiko gekommenen Antiquitäten Indianisch.[55]) Wenn das Inventar der Rudolfinischen Kunstkammer am Hradschin 150 »gefürnisste« Kästchen von indianischer Arbeit mit Gold geziert anführt, so ist aber gewiss nur an chinesische Lackgegenstände zu denken, indianische Geschirre von Erde dürften dasselbe sein, was gleichzeitig auch schon »Porzellonn« genannt wird, aber es erscheinen auch indianische Geschirre von Stroh, die nicht minder auf chinesischen Ursprung hindeuten und desgleichen indianische Schirme.[56]) Von der sog. Pagodenburg im Park zu Nymphenburg bemerkt Baron Pöllnitz: »Cette Maison est bâtie en forme de Temple de Pagode; tous les meubles sont des Indes, la plupart en forme de pagode.«[57]) Noch 1718, als Karl VI. der Wiener Porzellanfabrication das Privileg ertheilte, erhält die Unternehmung die Erlaubnis für »Porzellanmajolica und indianisches Geschirr, Gefäss und Gezeug, wie solche in Ostindien und anderen fremden Ländern gemacht werden«. Dass unter der Sache aber nur chinesische Ware verstanden war, wie solche der massenhafte Import der Holländer in Europa verbreitet hatte, zeigt der Stilcharakter eben jener ersten Producte der Wiener Fabrik, welcher gänzlich nach chinesischen Mustern gehalten ist.[58])

Wir werden daher nicht irren, wenn wir der Meinung sind, dass Fischer für die römische Königin 1702 ein Cabinet, welches mit Chinoiserien decoriert war, einzurichten hatte, sei es als

moderne Ausstattung, sei es, wenigstens zum Theil, mit echten alten Vasen, Lacksachen u. dgl. In den Appartements von Schönbrunn und Hetzendorf sehen wir heute noch derlei Arrangements aus Theresianischer Zeit. Wo das indianische Cabinet Wilhelmine Amaliens gelegen war — von dem nicht die geringste Spur mehr vorhanden ist — wissen wir nicht, wahrscheinlich im Leopoldinischen Tracte der Burg, welcher längst seine gesammte Innenausstattung geändert hat.

Aus mehreren älteren Berichterstattern scheint hervorzugehen, dass die damaligen jüngeren Herrschaften, besonders Joseph und Amalie, endlich anfiengen, gegenüber dem unwürdigen Zustande der alten Appartements auf etwas künstlerischere und vornehmere Einrichtung zu halten. So sagt z. B. Freschot 1705[59]): »Il faut cependant dire la verité, que les appartements du Roi et de la Reine des Romains, et celui de l'Archiduc, aujourd'hui Roi d'Espagne, sont d'une apparence un peu meilleure etc.« Und Baron Pöllnitz sagt[60]): »Les Apartements de l'Imperatrice Douairière étoient les seuls logeables: cette Princesse a en soin de les faire exhausser, parqueter, et lambrisser; ce qui leur a donné un certain air de majesté, qu'ils n'avoient point auparavant.« Diese Nachrichten scheinen sich auf eine Umgestaltung der Wohnräume Amalien's zu beziehen, welche offenbar mit Fischer's Einrichtung des indianischen Cabinetes im Zusammenhange steht.

Dass unser Architekt sich auch mit Aufgaben solcher Art beschäftigte, darf gar nicht wundernehmen. Zwar ist Fischer einerseits der strenge Classicist und der Verehrer der grossen Theoretiker der italienischen Spätrenaissance — wie universell aber der geniale Mann andererseits auch dachte, das wird uns am besten sein »Entwurf einer historischen Architectur« zeigen, in welchem er ja zum erstenmale den Stilrichtungen aller Völker und Zeiten gleiche Würdigung angedeihen lassen will. Und in eben jenem bedeutsamen Werke spielen die Chinesen keine geringe Rolle. Er bringt Abbildungen ihrer kühnen Brückenbauten, der Stadt Peking, des Porzellanthurmes, ihrer künstlichen Höhlen, »Lustberge,« Pagoden, und spricht dabei von den »Indianischen Drachen-Zügen und krummen Drachen«. Somit ist wohl genügend erwiesen, was unter einem von unserem

Künstler geschaffenen indianischen Cabinet zu verstehen sein muss. Wir wollen auch dabei nicht vergessen, dass der Cultus der Chinoiserien ein mächtiger Vorläufer und Bahnbrecher des Rococcostiles werden sollte, indem ihre Formenwelt der Naturalistik, besonders in dem Blumendecor, Eingang gewährte und damit den strengeren, architektonischen Zierformen des Barockstiles etwas gänzlich Verschiedenes entgegensetzte. Die chinesischen und japanischen Originale sind zwar — auch in ihren Blumen, Pflanzen, Thieren etc. — im vollsten Sinne stilistisch, jedoch die europäische Imitation bediente sich der naturalistischen Formerscheinung, um sie zur Darstellung zu bringen.

Um jene Zeit nannte man Künstler, die im chinesischen Modegeschmack malten, geradezu indianische Maler. So erscheint Frau »Maria Anna Kratochwillin, Indianische Kammer-Mahlerin«, 1730 und 1732 im Hofstaatsverzeichnis.[61]) Ihr Gatte Johann Adalbert Cratochwill führt im Hofkalender schon 1721 diesen Titel, der nach seinem Tode auf die Witwe übergeht, mit 1741 aber in jenen Verzeichnissen verschwindet.[62]) Seine Ernennung finde ich dat. 22. August 1712, wo er in seinem Gesuche bemerkt, dass er sowohl in gewöhnlicher, als in indianischer Malerei Kenntnisse besitze und in beiden besondere Kunststücke erfunden habe.[63]) Der Name der Frau erscheint in der verballhornten Form Anna Maria Kratschwill bei Füessly[64]), wo es heisst: »eine Künstlerin, die zu Wien um 1730 chinesische Figuren gemalt hat.« Es sind noch zwei Gemälde von ihr oder ihrem Gatten vorhanden, welche chinesische Gärten mit Figuren auf Spiegelgrund darstellen. Ein Beispiel von Anfertigung indianischer Malerei auf Silber für einen Uhrkasten, welche von dem Maler und Vergolder Marcus Müller für den Praelaten von Sct. Florian 1722 geliefert wurde, bringt Czerny.[65])

Im Jahre 1750 kommt in den Hofrechnungen vor Peter Paul Schmidt, »Indianischer Kunstmahler,« der für Arbeit an den Tragsesseln des Erzherzogs Leopold und der Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Christina 90 fl. erhält.[66]) Und sogar noch in Fr. da Ponty's Wiener Häuser-Schema 1779[67]) begegnet ein Karl Bigen, indianischer Lackierer. Bekanntlich sind es Holland und Frankreich, von woher der Geschmack der Chinoiserien nach Deutschland und Österreich eingedrungen war.

Die vielen kunstsinnigen Unternehmungen, welche den grössten Feldherrn Österreichs, den Prinzen Eugen von Savoyen, mit dem Lorbeer des Friedens zieren, haben die wichtigste Anregung durch seinen Aufenthalt in Mailand empfangen. Viele Künstler, welche er dort kennen gelernt hatte, beschäftigte er in der Folge, berief ihrer mehrere auch nach Wien. Es konnte eine solche reiche Förderung der Kunst aber erst erwachen, als die von Anfang an bescheidenen Vermögensverhältnisse des Prinzen durch kaiserliche Huld sich beträchtlich verbessert hatten.

Noch 1694 (am 16. Mai) schreibt Eugen an seinen Freund, den ebenfalls aus Piemont stammenden Grafen Tarini, welcher ihm während seiner Abwesenheit in Ungarn alle Geschäfte besorgte, dass ihm zum gänzlichen Ankaufe mehrerer Häuser in Wien es noch an Geld mangle.[68]) Die Häuser, welche damit gemeint sind, standen an der Stelle seines späteren Winterpalastes in der Himmelpfortgasse, so genannt im Gegensatze zu seinem Sommerpalais des Belvederes ausserhalb der Stadt. Heute ist in dem Stadtpalais das Finanz-Ministerium untergebracht. Unsere Nachrichten über Häuserbesitz des Prinzen an jener Stelle reichen bis 1690 zurück. So behauptet wenigstens Schimmer, dass in jenem Jahre Eugen hier »ein Wohngebäude« besessen habe.[69]) Was der Prinz schliesslich an der Stelle sein Eigen nannte, die heutigen Nummern 8 und 10, nämlich sein prachtvoller Palast und das östlich anstossende schmucklose Gebäude, in welches nach seinem Tode die kais. Münze verlegt wurde, — dies zusammen entspricht einem Areale, auf welchem 1684 noch alte Bürgerhäuser standen, ja, diejenigen an Stelle des Münzhauses gehörten noch 1700 dem Claudi Lenglet, Kays. Sall-Thürhütter, und Ihro Excell. Herrn General Graffen von Huschin seel. Erben.[70]) Am Platze des Palais aber befanden sich drei alte Häuser, 1684 den Erben Peter Hüttler's, Franz Salome Faberici und Joh. Casp. Gadenhoff gehörig. 1700 heissen die Besitzer der drei Gebäude: Rich. Fauconet, kais. Hofhutmacher, Prinz Eugen, Simon Casp. Gattenhoff, Burger. 1703 kaufte der Prinz dem Hofhutmacher sein als Ballhaus benütztes Haus ab und ausserdem die zwei Nebenhäuser des Lenglet und der Huschin'schen Erben, an

deren Stelle sich das spätere Münzamt erheben sollte. Für seinen Palast muss er aber auch noch das dritte, Gattenhoff'sche, Haus erworben haben, nur ist über das Jahr nichts bekannt. Aus dem, was wir wissen, geht aber klar hervor, dass also 1703, als der Ankauf erst geschah, das Palais noch nicht in Angriff genommen worden sein kann. Ganz irrig wird daher behauptet, es wäre »nach Plänen der Architekten Lucas Hildebrand und Joh. B. Fischer von Erlach zwischen 1690—1703 erbaut und noch nicht vollendet.« (!?)[71])

Im folgenden Jahre erhob der Kaiser nach der glorreichen Schlacht von Hochstädt (1704) zum Beweise seines »dancknehmenden Gemüthes« die Behausung des Siegers zu einem privilegierten adeligen Freihause, welches für ewige Zeiten von jeder Steuer, Einquartierung und sonstiger Belastung frei sein solle. Auf dass aber den übrigen Hausbesitzern der Stadt daraus keine höhere Beschwer erwachse, liess der Kaiser gleichzeitig an den Bürgermeister 6000 fl. ausfolgen.[72]) Aus dieser Urkunde ist allerdings nicht zu entnehmen, ob unter dem befreiten Hause die schon seit 1700 dem Prinzen gehörige alte Realität gemeint sei oder ob der Neubau schon begonnen hatte. Fischer hat, wie erwähnt, den Entwurf zu dem Palaste in seinem Architekturwerke bereits aufgenommen und ist darum jeder Zweifel über seine Urheberschaft behoben. Das Blatt kommt schon im Manuscript-Exemplar der Hofbibliothek vor, welches 1712 entstand, stammt aber gewiss aus viel älterer Zeit, denn der Palast, welcher in jenem Jahre längst vollendet war und siebzehn Fensterachsen aufweist, hat auf jenem Blatte deren nur zwölf und zwei statt drei Portale. Somit muss eine Vergrösserung des ursprünglichen Planes stattgefunden haben, weil fünf Achsen dazukamen. Auf der Tafel in den Pfeffel'schen Prospecten (II. Theil, 1725, Nr. 17,) bemerkt man ebenfalls siebzehn Fensterachsen wie heute in der Wirklichkeit, und nach den in der Nachbarschaft angrenzend gezeichneten Baulichkeiten ergibt sich, dass diese Erweiterung nach der Seite der Kärntnerstrasse hin stattgefunden hat. Von der Vollendung ist um 1704 noch keine Rede, aber ich bin der Ansicht, dass der Bau damals schon sehr vorgeschritten und das folgende Jahr selbst im Inneren schon sehr viel fertig gewesen sein muss. Die meisten

Autoren berichten, dass der Prinz am 9. April 1711 die türkischen Abgesandten schon in seinem neuen Palais empfangen habe, jedoch bereits mehrere Jahre früher waren selbst Objecte der malerischen Ausschmückung im Inneren vollendet. Es geht das aus der Erzählung Rinck's hervor, auf welche er zweimal zurückkommt. In seiner Geschichte Leopolds[73]) berichtet er, ein Fremder, der kurz vor Eugen's Abreise nach Italien, — sie geschah den 17. April 1705, — »dessen in Wien erbauten prächtigen Palast« besichtigte, habe an die daselbst abgemalten Thaten des Hercules mit Bleistift folgende Worte geschrieben:

Exhibet Herculeos omnis pictura labores,
Caesari ut noscas Herculis esse Domum.

In desselben Verfassers Leben Joseph's I. kehrt die Geschichte wieder; der »curieuse reisende« besichtigt den Palast, trifft »unter den übrigen gemählden und statuen die thaten Herculis« und schreibt nun jene Verse »an die Wand«, welche Rinck hier »auf teutsch« mittheilt:

Hier hat des künstlers hand, dieweil man sie belohnet,
Die thaten Herculis vielfältig abcopirt,
Zur lehre, dass ein Printz, den gleiche tugend ziert,
Des Kaysers Hercules, in diesem Zimmer wohnet.

Dass hier nicht etwa an das Belvedere gedacht sein kann, ergibt sich aus zeitlichen Gründen; sowohl das untere als das obere Gebäude daselbst war 1705 noch nicht einmal im Bau. Es ist natürlich von dem Stadtpalais die Rede, dessen Bau somit sehr rasch gefördert worden sein muss. Wo jene Hercules-Gemälde sich befanden und wie sie ausgesehen, das entzieht sich bei dem Mangel an Nachrichten und den Veränderungen, welche heute das Innere aufweist, gänzlich der Untersuchung. Jedenfalls war 1705 schon das prachtvolle Stiegenhaus vollendet, denn in jenem Jahre berichtet Freschot[74]): »Le Prince Eugène, qui s'est fait de même bâtir un Palais à Vienne, mais plus petit que celui du Prince Adam de Liechtenstein, y a recueilli toute la délicatesse de l'Art, et l'escalier en particulier y est menagé dans le peu de place qu'il occupe, en sorte qu'il a l'air et la pompe d'un grand édifice, soûtenu aux deux flancs par des colonnes de marbre (?), qui lui donnent un agrèment particulier.« Wenn hier gesagt wird, dass der Palast kleiner als

der Liechtenstein'sche sei, so scheint das im Vereine mit dem Blatte im Fischer'schen »Entwurf« darauf hinzudeuten, dass, wie bereits oben erörtert wurde, erst später beschlossen wurde, dem Gebäude die heutige Ausdehnung zu geben, welche in der Façadenbreite das Liechtenstein-Palais übertrifft.

Die künstlerische Urheberschaft an dem herrlichen Architekturwerke ist in unserer Literatur auch noch keineswegs eine ausgemachte Sache. Fischer selbst gibt zwar eine sehr bestimmte und deutliche Auskunft, indem er dem Stiche der Façade[75]) die Unterschrift beifügt: »Cette Maison avec le Grand escalier est du dessin de J. B. Fischer d'E.«; gleichwohl müssen wir noch andere Angaben verzeichnen. Fischer nennen allein als den Künstler: Marperger im Jahre 1711, wo er von dieses Meisters herrlichen Wienerischen Palatiis spricht, »unter welchen sonderlich des Printzen Eugenii seines, an magnifiquer Architectur und kostbaren Auszierung fast allen andern den Rang disputirlich zu machen scheinet.«[76]) Von den späteren bezeichnen Fischer allein als den Autor: Böckh[77]), dann Freddy[78]), Ebe[79]), Milizia, auf dessen total unvernünftige Kritik wir noch zurückkommen[80]), ferner unser Tschischka[81]) und die gesammte Lexika-Literatur, wie Nagler[82]), die Österreichische National-Encyklopaedie[83]), Wurzbach.[84]) Dagegen will von Fischer gar nichts und nur von Hildebrand als dem Architekten Nicolai wissen[85]) und mehrere Topographen theilen die Ehre zwischen jene beiden berühmten Meister. Wie Schimmer an der schon citierten Stelle seiner Häuserchronik die Sache darstellt, hätte allerdings Fischer den Löwenantheil und kommt als Architekt des stolzen Palastes eigentlich ebenfalls hier er allein in Betracht, denn Hildebrand wäre nur der Erbauer des »unteren Theiles«, d. i. also des nüchternen Münzhaustractes. Bei Arneth heisst es von dem Palaste, er sei theils von Hildebrand, theils von Fischer.[86]) Von den Erwähnungen des Gebäudes bei Fuhrmann, Weisskern, Keyssler, wo gar kein Künstler genannt wird, ist noch im Verlaufe Notiz zu nehmen. Ganz schlecht unterrichtet zeigt sich in diesem Falle Küchelbecker, welcher erzählt, man habe früher die (ebenfalls von Fischer errichtete) böhmische Hofkanzlei für den schönsten Palast Wiens gehalten, nun aber gebüre dem Eugen'schen der

Preis. Offenbar meinten die Wiener, welche dem Herrn Syndicus aus Hannover dies erzählten, das Belvedere, denn nur dieser Eugen'sche Bau ward nach der böhmischen Hofkanzlei vollendet; das Winterpalais war lange fertig, bevor letztere begonnen wurde. Küchelbecker aber denkt an dasjenige in der Himmelpfortgasse, indem er es bei der Schilderung wieder den schönsten Palast in Wien nennt. Auf diese interessante Beschreibung ist noch zurückzukommen. Von einem Architekten weiss der Verfasser nichts zu melden.[87])

Ehe darauf aber eingegangen werden kann, wird es nothwendig sein, Nachricht von jenem hervorragenden Künstler zu geben, dessen Name neben jenem Fischer's in der Architekturgeschichte Österreichs ohne Frage der grösste ist, von Hildebrand, der uns schon in dem Abschnitte über die Thätigkeit unseres Meisters in der Bischofsstadt an der Salza entgegentrat. Ich muss ihm hier eine lange Einschaltung widmen, denn die verzettelten Nachrichten der Literatur sind nicht zu brauchen. Übrigens kann, was ich hier biete, nur der Anstoss zu einer selbständigen Forschung über den Künstler sein; ich bin ihm bisher nicht so sehr seiner selber willen, als nur ob der Beziehungen zur Geschichte meines Helden nachgegangen.

Johann Lucas von Hildebrand (Hildebrandt, Hildenbrand, Hildeprand, Hildebrant, Hillebrand) wurde am 14. Nov. 1668 von deutschen Eltern in Genua geboren.[88]) Im Folgenden lege ich zwar eine eigene kleinere Arbeit über den Künstler zugrunde, bin aber in der Lage, sie durch seitdem erfolgte interessante Forschungsergebnisse über seine Wirksamkeit in Salzburg, welche wir Pirckmayr und Ranzoni verdanken, sowie durch viele eigene weitere Funde ansehnlich zu verbessern.[89]) Es heisst, der General »Preiner« habe ihn nach Wien gebracht, d. i. richtig Graf Philipp Bräunner, welcher 1697 bis 1709 in der kaiserlichen Armee als Generalmajor diente.[90]) Durch diesen Officier wurde er dem Prinzen Eugen empfohlen, der ihm zeitlebens so hohes Wohlwollen bewahrte. Jugend und Lehrgang des Künstlers sind uns noch ziemlich in Dunkel gehüllt, nur Folgendes steht fest.

Der Künstler stammte aus einer Soldatenfamilie und wurde auch Soldat und Architekt zugleich, wie Donato Felice d'Allio

und mehrere andere Baumeister der österreichischen Barocke. Sein Vater, Christoph Hildebrand, war, wie uns die Reichsacten des k. k. Adelsarchives anlässlich der Nobilitierung des Sohnes erzählen, Hauptmann in der kaiserlichen Armee und hatte sich im tirolischem Aufstande, — sowie Paul und Domenico Strudel, — und in den Kriegen im Neapolitanischen ausgezeichnet. Über des Vaters Heimat, über die Mutter, ist uns nichts überliefert. Johann Lucas, so heisst es in dem Acte, studierte in Rom unter Obrist Ceruti und Cavaliere Fontana. Letzterer ist der schon in der Jugendgeschichte Fischer's erwähnte Carlo Fontana, vielleicht hatten also beide grosse Architekten denselben Meister, wenngleich wahrscheinlich nicht zur selben Zeit. Mehrere Ceruti oder Cerruti kommen als Maler im XVIII. Jahrh. vor, Fabio, Carlo, Jacopo, Michelangelo, von denen einige aber später lebten. Ob der Lehrer Hildebrands, welcher Militär und offenbar Architekt gewesen, der Familie jener Meister angehört, ist mir unbekannt.

In den Jahren 1695 und 1696 diente Hildebrand freiwillig im Mailändischen und Neapolitanischen als Ingenieur in der kaiserlichen Armee, hier wird er dem Generalmajor Grafen Bräunner und durch diesen dem Prinzen Eugen bekannt geworden sein. Aus dem Denkstein in Maria Brunn geht hervor, dass er bereits 1698 den Titel eines kaiserlichen Rathes, also im dreissigsten Lebensjahre, gehabt habe.

Bekannt ist, dass er bereits 1701 den Posten eines kais. Hofingenieurs innehatte, welcher, wie wir schon von Fischer wissen, mit einem Bezug von 600 fl. verbunden war.[91]) Im folgenden Jahre erhält er für das Modell zum Burggebäu 200 fl., — eine interessante Nachricht, denn sie bezeugt gleich mancher anderen Mittheilung aus jener Zeit, dass der Gedanke an Errichtung eines neuen Kaiserpalastes, wodurch der Misère der bisherigen Zustände abgeholfen werden sollte, schon lange da war, ehe mehr als zwanzig Jahre später Fischer sich an seine Realisierung machte. Über Hildebrand's Project weiss man weiter nichts; er hatte das Schicksal, manches seinem grossen Rivalen Fischer überlassen zu müssen. Schlager's Frage, ob es statt des abgebrannt gewesenen Tractes bestimmt war, lässt sich weder bejahen noch verneinen.[92])

Die Forschung über die Geschicke unseres Künstlers wird auch dadurch ganz besonders erschwert, weil die Frage unbeantwortet ist, ob er zu den vielen Persönlichkeiten des Namens Hildebrand im damaligen Wien und Österreich in Verwandtschaftsbeziehungen gestanden oder nicht, den Hillebrand von Prandau u. m. A.

Da käme in erster Linie die vornehme Familie der Hillebrand von Prandau in Betracht, welche in bureaukratischen Sphaeren des damaligen Wiener Lebens eine grosse Rolle spielen, denn die Ärztefamilie Hildebrand, aus welcher der bekannte Director der medicinischen Klinik, Valentin von Hildebrand, hervorgieng; jener Dominik von Hilebrand, welcher um 1720 einen Garten in Gumpendorf besass,[93]) u. A. Nicht minder im Dunkel liegt die Geschichte seiner ersten und mittleren Zeit; wir dürfen aber aus seinen Werken wohl den Schluss ziehen, dass er auch nach Franzosen studiert haben werde, denn dieser Künstler ist der Partisane des französischen Barockstils in Wien geworden. Dass auch er der Hauptsache nach vom Borrominesken Stile abhängig sei, ist nur sehr bedingt richtig.[94])

Kaiser Joseph befahl die Herausgabe des wertvollen grossen Planes von Wien sammt seinen Vorstädten, welcher bei dem Universitäts-Buchdrucker Christ. Lercher erschien. Die Verfertiger waren der Oberst Leandro Anguissola, zugleich städtischer Oberingenieur, der Hofmathematicus Giacopo Marinoni, der städtische Unteringenieur Arnold Werner Steinhäuser und Hildebrand.[95]) Von 1709 oder 1710 bis 1713 dürfte dann der Bau des reizvollen Palastes auf der Freiung gedauert haben (jetzt Kinsky), welchen der Architekt für den Stadtcommandanten Graf Wirrich Philipp Daun errichtete, — jenes classische Beispiel französisierenden Stiles und des graziösesten Überganges von der Barocke ins Rococco.[96]) Im Jahre 1710 taucht auch die erste Spur von des Meisters Wirksamkeit in Salzburg auf, wo er fürder Ansehnliches schaffen sollte, zunächst mit kleinerer Arbeit. Pirckmayer berichtet aus den Rechnungen, dass damals ein Baumeister Giovanni Luca Entwürfe zu vier Marmorportalen in der Residenz lieferte, ein sonst nicht wieder begegnender Künstler, der aber ohne Zweifel mit unserem Johann Lucas identisch ist, den dieselben Acten noch oft genug erwähnen. Auch in Wiener

Urkunden wird, wie wir sehen werden, Hildebrand kurz nur der Jean de Luca genannt.[97]) 1712 entwarf Hildebrand die Zeichnung für den Prachtsarg Joseph's I., welcher in Zinnguss mit silbernen Inschrifttafeln ausgeführt wurde, das Modell machte Tob. Kraker, die Ausführung wurde von Engelbrecht und Pfeffel, den Augsburger Künstlern, besorgt. 13. Juli 1711 werden schon dreissig Centner Zinn angewiesen und 9. Juni 1712 erwirbt Hildebrand einen Pass für den Steinmetzmeister Bernard Anton Fossati (oder Foscati, den wir schon bei dem Strudel'schen Gruftaltar getroffen haben), um zwei marmorne Fussplatten für die Särge Leopold's und Joseph's aus Mähren herzubringen.[98])

Ausserordentlich unsicher sind zur Stunde noch unsere Kenntnisse über Hildebrand's Thätigkeit im Stifte Göttweih gegenüber Krems an der Donau. Die Veranlassung zu der grossartig geplanten Umgestaltung des alten Klosters auf dem Berge gab der Brand von 1718, worauf drei Jahre später der Neubau begann. Unternehmer des Riesenbaues war der berühmte Abt Gottfried Bessel, der Entwerfer der Pläne Hildebrand, wie die grossen Stiche des Projects von Sal. Kleiner bezeugen, welche den Bau nach den vier Weltgegenden darstellen. Die Inschrift einer Sonnenuhr in dem einen Hofe — 1735 — zeigt, dass um diese Zeit der Bau in vollem Gange war, aber es scheint auch fast, als wie wenn das Werk bald darauf ins Stocken gerathen sei. Jedenfalls hat 1783 jede Thätigkeit dort aufgehört und ist das Fertige mit der imposanten Treppe als torso zu betrachten.[99]) Bemerkenswert scheint es mir, dass der in Franken geborne Bessel daselbst viel mit dem Geschlecht der Schönborn in Verbindung gestanden hat, welche mit Hildebrand sowohl in Würzburg als in Wien zu thun hatten.

Sein nächstes Werk war der monumentale Einfahrtsbogen an der Stelle der späteren Fischer'schen Durchfahrt unter der Reichskanzlei vom Michaelerplatze in den inneren Burghof. Man sieht aus diesem Unternehmen, dass 1712 an den Plan eines umfassenden, grossen Burgbaues, wie ihn dann Fischer projectieren sollte, wenigstens an der Stelle, noch nicht gedacht war. Das Thor verherrlichte das Andenken an den Einzug des dritten spanischen Karl, der als sechster Kaiser dieses Namens in die alte Burg seiner Väter heimgekehrt war. Die nach innen

gekehrte Südseite hatte minder reicheren Schmuck als die nördliche, die Inschriften verfasste Gustav Adolph Heraeus, den wir mit derlei Aufgaben auch für Bauten Fischer's beschäftigt finden werden. Sal. Kleiner hat die Südseite im Stiche dargestellt, Geusau in einem freilich elenden Blatte die andere, wo auch eine detaillierte Beschreibung der Statuen, Reliefs und Symbole zu finden.[100]) Gleichzeitig und sehr ausführlich spricht über die Errichtung des Thores aber das Wiener Diarium vom Jahre 1712, Nr. 947, wo Inschriften und Allegorien genau erklärt werden, und es heisst, dass »die Ordonnance der Architectur dem Herrn J. L. Hildebrand, Kais. Hof-Ingenieur, allein obgelegen.«

Als 1728 der schöne Bogen wegen des Baues der neuen Reichskanzlei abgerissen wurde, mag sein Architekt, der Fischer schon auch in anderem hatte weichen müssen, es schmerzlich empfunden haben. Freilich sank zuweilen auch für ihn die Schale tiefer. So haben wir bereits vernommen, dass dort mit dem Ableben des Erzbischofs Ernst in Salzburg die Glanzzeit Fischer's zu Ende geht, dass der Nachfolger Fürsterzbischof Franz Anton Reichsfürst von Harrach selbst das geplante Kupferwerk dieses Künstlers eingehen liess, dafür aber für den prächtigen Umbau von Mirabell Hildebrand bevorzugte.[101]) Dieser Meister begegnet zuerst 1713 in der Angelegenheit. Schon hatte man eine salla terrena angelegt, Küche und Türnitz dazu umwandelnd, nun sollte ein Treppenhaus und allmählich eine reiche Ausschmückung des ganzen Schlosses und Gartens dazukommen. Der Stuccatorer Camesina, der Tischler Baldauff standen schon in Arbeit, als Hildebrand im Namen des Erzbischofs im März jenes Jahres zu Wien mit dem uns ebenfalls wohlbekannten Stuccatorer Santino Bussi einen Vertrag wegen Anfertigung zahlreicher Decorationsarbeiten abschloss. Mit Hilfe verschiedener Künstler und Handwerker, deren Thätigkeit bei Pirckmayer[102]) genau mitgetheilt ist, stand der Gartensaal im Sommer jenes Jahres noch fertig, der grössere Umbau des Schlosses begann erst 1722 und dauerte bis zum Tode des Erzbischofs, 1727. Hildebrand hatte dazu bedeutende Künstler, wie Gaetano Fanti, Bartolomeo Altomonte und den infolge seines Missgeschickes an der Karlskirche von Wien abgereisten

Georg Raphael Donner, sammt dessen Freunde, den Bildhauer Jac. Schletterer, verwendet. Auch Balthasar Haggenmüller, der berühmte Marmorierer, und ein sonst nicht bekannter Stuccatorer Jakob Gale kamen 1722 und 1724 hinauf, wo die einheimischen Meister, die Weisskirchner, die Götzinger, die Höglauer etc. überdies alle Hände voll zu thun hatten. Indem es hier nicht meine Aufgabe sein kann, die Geschichte Hildebrand's in eben der Ausführlichkeit zu erörtern, wie diejenige der Fischer, sondern weil ich nur ein Gesammtbild seines Schaffens geben will, soweit dasselbe zum Verständnis seiner Stellung neben jenem Künstler erforderlich und in der Literatur nicht geboten ist, verweise ich im Detail, was Mirabell betrifft, auf Pirckmayer und Ranzoni. Des Letzteren Aufsatz behandelt den Bau von 1721 bis October 1722 und basiert auf Originalcorrespondenzen des Architekten, welche im städtischen Museum Carolino-Augusteum bewahrt werden. Auch Donner's Antheil, worüber ich schon an verschiedenen Orten (z. B. in der Festschrift 1893, pag. 11 ff.) handelte, kann hier nur flüchtig berührt werden.

Ebenso wie Fischer bei seinen Bauunternehmungen in Salzburg, war Hildebrand stets auf der Fahrt zwischen Wien und jener Stadt; in der ersteren gab es ja auch für ihn fortwährend zu thun. Bei dem Ableben der Pfalzgräfin von Neuburg, Theresia Katharina, geb. Fürstin Lubomirska, 1712, machte er nach dem Programme des Heraeus das castrum doloris[103]), dann kam die grosse Concurrenz um das Project zur Karlskirche, bei der ihn wieder Fischer besiegte, — wovon wir genauere Kunde geben werden. Die Baugeschichte des Belvedere liegt noch so sehr im Dunkel, dass es nicht möglich ist, von dem Anfange des Werkes zu sprechen. Einige setzen den Beginn bereits um 1690 oder 1693, was mich schon nach dem Stande der damaligen finanziellen Verhältnisse Eugen's viel zu früh bedünken möchte[104]), wennauch erwiesenermassen schon 1693 der Ankauf von Grundstücken begonnen hat — es scheint, dass erst um 1714 die Sache recht in Fluss gekommen sein dürfte. Die Frescogemälde des unteren, kleineren Gebäudes weisen das Datum 1716 aus, auf dem Stiche von Delsenbach, 1715, welcher das Schwarzenberg-Palais vorstellt,

sieht man das untere Gebäude des Belvederes erst im Baue, von dem oberen aber noch keine Spur. Erst um 1724 dürfte alles fertig geworden sein, das Chronostikon am Altar der Schlosskapelle gibt 1723, und Baron Pöllnitz sagt: »On y travailloit encore dans le tems que je l'ai vu,« wo er von dem oberen Gebäude spricht[105]) — es ist aber noch die Frage, ob das kleinere Gebäude, dessen Architektur sich von jener des oberen sehr unterscheidet, ebenfalls für einen Entwurf Hildebrand's zu halten ist. Es kommt hier auch in Betracht, dass im Volksmunde und in der Wiener Künstlertradition das ganze Belvedere sehr oft auch irrig für Fischer's Schöpfung ausgegeben wird. Das ist auch in die Literatur übergegangen. Freddy[106]) schreibt das Lustschloss — noch dazu 1724, also ein Jahr nach seinem Hinscheiden — dem älteren Fischer zu, und der leichtsinnige Novelletten-Fabrikant Gräffer tischt eine alberne Scene zwischen Prinz Eugen und Johann Bernhard auf, welche im Stadtpalaste in der Himmelpfortgasse in Gesellschaft der Herren Rousseau, Bonneval und Mariette sich unterhalten. Letzterer kritisiert die Ideen der beiden Fischer als allzu grossartig — ganz im Geiste der nüchternen, bürgerlich-sparsamen Kaiser Franz-Zeit — wobei die hübschesten Schnitzer unterlaufen. Denn da die Reitschule auch erwähnt wird, welche 1729 bis 1735 errichtet wurde, so könnte der anwesende Fischer wieder nur der Jüngere gewesen sein. Mariette wirft ihm ferner vor, dass die Menagerie im Belvedere noch nicht fertig sei, da doch die Thiere schon unterwegs wären, und der Künstler bittet um Entschuldigung: dieser Theil des Belvederes könne unmöglich der erste sein, der vollendet werde. Das Gespräch müsste somit — wegen der Reitschule — wenigstens fünf Jahre nach gänzlicher Fertigstellung des Belvederes gehalten worden sein und der schon verstorbene Fischer lamentiert, dass er nicht anfangen könne! So geht es fort. Der Blödsinn gibt sich zwar nur als ein Dramolet, hat aber doch genug zur Mehrung der Irrthümer beigetragen, welche über die Baugeschichte jenes Schlosses verbreitet sind.[107])

Es coursiert in Wiener Künstlerkreisen eine damit zusammenhängende Sage, ich verdanke die Kenntnis davon meinem verehrten Freunde, Prof. Victor Tilgner. Sie soll auch irgendwo

gedruckt stehen, doch gelang es mir bisher nicht, das Buch zu entdecken. Sie erzählt, die dem Prinzen Eugen feindliche Hofpartei habe ihn dadurch ärgern wollen, dass man seinen Gegner, den Grafen Mansfeld-Fondi, dazu bewog, ihm neben sein Belvedere ein anderes Palais sammt grossem Parke zu setzen. Eugen gerieth auch in der That darüber in so heftigen Zorn, dass er die schon fertigen Pläne zu seinem Schlosse deren Schöpfer Fischer zerrissen vor die Füsse warf und sofort den Auftrag Hildebrand übertrug. Aus diesem Geschichtchen, das übrigens mit dem bekannten leidenschaftslosen Charakter des Prinzen in schlechter Übereinstimmung steht, geht einmal hervor, dass die Tradition sich also der Urheberschaft Fischer's an dem Fondi'schen Palaste bewusst ist, denn Eugen hätte dem Meister nur darum zürnen können, weil er auch jenen Bau übernommen hatte, — weiters aber steht es auf schwachen historischen Beinen. Das Mansfeld'sche Palais hat man Eugen gewiss nicht zum Tort neben sein Belvedere gepflanzt, weil des ersteren Gründung, wie wir gesehen haben, in weit frühere Zeit zurückreicht. Wie gewöhnlich, steckt aber auch in dem Märlein ein Korn Wahrheit. Bei Erörterung der Frage, ob die auf der anderen Seite des Belvederes stehende Kirche der Salesianerinnen ein Bau Fischer's sei oder nicht, werden wir hören, dass schon ein Autor von 1730 behauptete, dieses Kloster habe man dem Prinzen zu seinem Verdruss auf den Nacken gesetzt, wie ihm ja überhaupt die Partei seiner Feinde Widriges genug zufügte, — auch die kostbaren Thiere seiner Menagerie wurden vergiftet! — Diese Geschichte von den Salesianerinnen aus Keyssler[108]) hat nun die Sage auf das Schwarzenberg-Palais übertragen, welches des Belvederes anderer Nachbar ist, umso geschickter, als Graf Mansfeld im Kriegsrathe ja der notorische Feind des grossen Schlachtengewinners war. Mit den Salesianerinnen aber ist es richtig, denn der Bau ihres Klosters begann erst 1717, gerade als auch am Belvedere eifrig gearbeitet wurde. Indem ferner, stets schwankend, in der Überlieferung bald Fischer, bald Hildebrand als Architekten des letzteren namhaft gemacht werden, so ist jene Erzählung ein legendarischer Versuch, die Bevorzugung Hildebrand's zu erklären. Beim Stadtpalais wäre er von Fischer verdrängt worden, jener Ent-

schluss also gewissermassen eine Rückkehr des Bauherrn zu seinem ersten Künstler. In der Tradition lebte die Kunde davon, dass die beiden grossen Meister sich stets als Rivalen gegenübergestanden waren, und das bringt das Anekdotchen ganz hübsch zum Ausdrucke. Es will erklären, warum die Meinung, dass das Belvedere von Fischer herrühre, dessen Stil aber auch ein Laienauge die Unmöglichkeit solcher Provenienz ansieht, falsch und dass es eine Schöpfung Hildebrand's sei.

Dabei darf uns selbst Folgendes nicht irremachen: Die ehem. Sammlung J. Klinkosch in Wien besass eine Federzeichnung des Belvederes, welche bezeichnet ist: Fischer ab Erlakhen, und eine zweite, das grosse Gitterthor daselbst bei dem Teiche vorstellend, mit derselben Signatur.[109]) Diese Unterschriften beweisen nämlich, abgesehen davon, dass sie später von fremder Hand beigesetzt sind, keineswegs, dass unser Meister der Urheber jener Architekturen gewesen, sondern höchstens vielleicht, dass er — oder der Sohn, und zwar wahrscheinlicher dieser, — sie gezeichnet habe. In den von Delsenbach gestochenen Prospecten sind eine grosse Menge nicht Fischer'scher Bauwerke von den Fischern zum Zwecke dieser Publication aufgenommen und sämmtlich ebenso unterzeichnet, so dass also das Hildebrand'sche Belvedere ganz gut ebenso auf die Weise von den Fischern gezeichnet werden konnte.

Durch das Häuserverzeichnis der Alservorstadt erhalten wir Nachricht von der Nachkommenschaft des Architekten. Im Jahre 1719 besitzt dort »Lucas Hildeprand, kais. Hof-Ingenieur«, in der Schlösselgasse das Haus (alt) Nr. 33—34.[110]) Nach ihm erscheinen als Eigenthümer — aber erst zwei Jahre nach seinem Tode — 1747 Friedrich Karl und Eugen Lucas von Hildeprand, dann Maria Elisabeth von Fritsch, 1753 Eugenius Lucas von Hildeprand und Johann Georg von Fritsch.[111]) Erstere sind die Söhne, Maria Elisabeth von Fritsch die verheiratete Tochter des Künstlers. Seine Gemahlin, geb. Geistin, war ihm schon 1739 vorausgegangen.[112]) Sehr bemerkenswert ist auch der Umstand, dass einer der Söhne Eugen getauft war, — ein neuer Hinweis auf die Beziehungen zu dem Prinzen, welche der Meister hatte.

Im Jahre 1723 war sein Gehalt auf 1500 fl. gestiegen.[113]) Letzteres erklärt sich folgendermassen: Nach Fischer des Älteren

Tode, 1723, gieng dessen höhere Besoldung auf Hildebrand über. Wir werden noch von einem Gesuche des jüngeren Fischer vom Jahre 1731 hören, mit welchem er sich um höhere Besoldung bewirbt, jedoch abschlägig beschieden wird, weil Jean de Luca, der zweite Hofarchitekt, in seines Vaters Gehalt getreten sei und ihn auch noch geniesse. Hildebrand, der hier natürlich verstanden ist, überlebte auch Joseph Emanuel Fischer. Über die eben erwähnte Gehaltserhöhung gelang es Hildebrand aber nicht hinauszukommen. Als er um den Titel eines Ober-Hof-Ingenieurs oder -Architekten gebeten hatte, wurde er (10. April 1724) abweislich beschieden. Und zwar heisst es in dem Acte, dass der Kaiser »Bedenken gehabt, Ihme Hierunter zu willfahren«.[114])

Der Güte Freiherrn Friedrich von Haan's, Praesidial-Secretärs im k. k. Oberlandesgerichte zu Wien, verdanke ich genaue Mittheilungen über Hildebrand's letzten Willen, aus welchem Document über seine Nachkommenschaft einige von Obigem abweichende Angaben resultieren. Das Original befindet sich im Archive des k. k. Landesgerichtes.

Das auf Papier eigenhändig geschriebene und unterschriebene Testament trägt das Datum: actum Wien d. ? ? ? (die Ziffer ist undeutlich) März 1742, die Unterschrift Johann Lucass von Hildebrandt, gewester kayl. Rath, Erster Hoff-Ingnierer u. Architekt. Nach dem religiösen Eingang heisst es:

»Mein todter Leichnam aber soll nach Sanct Steffan in der Gruften in der Still zur Erdt bestattigt werden.

Andertens gleich nach meinem Tod bei St. Stefan 30, bei den Servitten in der Rossau 30 und bei den Kapuziner 40 h. Messen, wofür er 50 fl. verordnet.

Drittens den PP. Servitten in der Rossau und den Kapuzinern am Neuen Markt je 500 fl., umwillen ich in beyde Religion mit ihnen in der Filianz mit begriffen bin, damit sie meiner und zu Trost der gesambten Hildebrandtischen Familia derer lebendigen und todten zu lesen sind jährlich hundert Messen und die obige 1000 fl. sollen in einen sichern Orth gelegt werden.

Viertens den 6 Armenhäusern als Bürger-Spital in das Armenhaus in der Alsterstrasse und Sanct Marx, Zuchthaus Klagbaum und Lazaret in ein jedes 5 fl. zusammen 30 fl. Funftens die Erbeinsezung das Haubtfundament eines Testa-

ments ist alss Instituire ich zu und für meine wahren Universal-Erben meine liebe Kinder ehelich Erzeigte söhn und töchter alss Fridericum Carolum, Eugenium Lucam, Maximilianum Jeronimum et Elisabetham von Hildebrandt dergestalt, dass die viele Kinder nach abstattung vorstehendter Legatum bondert (sic!) und Lasten etc.«

Sie erben zu gleichen Theilen, ohne dass er das Vermögen näher angibt. Es folgt dann nur ein Passus:

»In übrigen aber die sicher anliegent Meine instituirten universal Erben zugehörigen Capitalien, Haus zu Sanct Florian, Stadel und Imobilien ohne vor Wissen des Herrn von Marinoni, königl. Mathematicus, alss Gerhab Constituiren.«

Neben seiner Unterschrift befindet sich sein Siegel, ein Schild, welcher einen geharnischten, einen Feuerbrand (so behauptet Freih. von Haan) haltenden Arm zeigt, auf dem offenen, gekrönten Helme ist ein offener Flug, zwischen welchem dasselbe Wappenkleinod sichtbar.

Auf demselben Testamente befindet sich ein eigenhändig geschriebener, mit »von Hildenbrandt« unterfertigter Nachtrag, de dato Wien, 30. 7bris 1743: »Desolvire ich, dessweil mein Sohn, der Friedrich Karl, von Anfang biss zum lezten und alzeit solche Verdrisslichkeiten verursacht hat, soll er die legitimam (den Pflichttheil) alein haben, das übrige soll an die Tochter Maximiliana zufallen, weil sie mir mein Wirtschaft wol administrirt hat.« Eine Tochter Maximiliana kommt übrigens im Testament nicht vor. »Mir ist hertzlich leidt, diese Resolution gefasst zu haben, weil er aber nicht besseres meritirt hat. Es hat sein Verbleiben, doch soll ihm seine Schwester annoch 1000 fl. zukomen lassen und Gott damit danken. Dem H. v. Marinoni, mein aufrichtigen guten Freundt, verschaffe ich zu einer Gedächtnuss den h. Lucas von Pelegrino, unser lieben Frau von Altemonti — himit sit Nomen Domini benedictum.«

Ferner ist ein von ihm nur mehr unleserlich unterschriebenes, offenbar in schwerster Krankheit abgefasstes Codicill vom 16. November 1745 vorhanden, welches auch sein Siegel und worin trägt er die theilweise Enterbung seines Sohnes »aus väterlicher Gnade« abändert und ihn, wie in seinem Testamente, zu gleichen Theilen mit den übrigen beruft.

Testament und Codicill wurden vom Obersthofmarschall-Amte am 16. November 1745 in Gegenwart des Anton David von Cronenstein und des Gio. Giacomo fume (?) publicirt und sind im Index des Obersthofmarschallamts-Gerichts über Adeliche indicirt.

Hildebrandt erscheint hier in innigem Verkehre mit Marinoni und wohl auch mit den Malern Antonio Pellegrini und Martino Altomonte; des ersteren wird noch bei der Salesianerinnenkirche gedacht werden, von denen letzterer aber öfters in diesem Buche erwähnt wird.

Freiherr von Haan hatte die weitere Güte, aus den Acten desselben Archives noch eine Reihe Notizen über damals lebende Personen des Namens Hildebrand zu sammeln, welche wertvollen Mittheilungen ich hier mit seinen Worten folgen lasse, weil sie gewiss ein wichtiges Material für die Hildebrand-Forschung beibringen. Dieselbe bildet nicht den Hauptzweck meines Werkes, doch mögen diese Angaben hier für eine weitere Untersuchung aufgenommen sein.

Die freundliche Auskunft des Freiherrn lautet:

»Im Index des Obershofmarschallamtischen Gerichtes über Adeliche kommen vor:

1. Hildebrand Franziska Johanna Perpetua, Ingenieurs-Gattin, gestorben anno 1739.

2. Hildebrand Maximiliana Freiln, gestorben anno 1748.

3. Hillebrand Bemondi, Unter-Silberkämmerer, gestorben anno 1652.

4. Hildebrand de Harrens Frau Anna, weil. k. k. Hof-Kammerrathswittwe, gestorben anno 1632.

5. Hildeprandt Kaspar, wirkl. Offizial in der niederländischen Kanzlei, gest. anno 1740.

Im Index des Magistrates Wien kommen vor:

6. Maria Hillebrandin, Zimmermeistersgattin, gestorben anno 1714.

7. Andre Elias Hillebrand, Rath des inneren Rathes, gestorben anno 1731.

8. Bartholomaeus Hillebrand, Bier Leutgeb, gestorben auch zwischen 1714 und 1733 (habe das Jahr leider nicht notiert).

9. Leonhard Hillebrand, Zimmermeister, gestorben anno 1733.

Ad 1) hinterliess ein schriftliches eigenhändig unterschriebenes und mit einem Monogramm einer darüber befindlichen Krone gesiegeltes Testament de datto Wien 18. September 1738 publicirt am 6. November 1739. Dasselbe trägt die Überschrift: »Im Namen der allerh. Dreifaltigkeit« etc. und beginnt mit den Worten: »Ich Franziska Johanna Perpetua von Hildebrandtin gebohrne Geistin.« Sie empfiehlt ihre Seele, ordnet ihr Begräbniss an »in dem Gottesackher deren Wohl Ehrwürdigen Pätter augustiner auf der Landstrass unweith des grossen Creitz alwoh meine gottseelige Muater ruhet begraben werdten.« Ferner bestimmt sie 10 fl. auf Messen bei den Augustinern und 5 fl. auf Messen in der Friedhof-Kapelle; den gewöhnlichen 5 Spitälern verschafft sie jedem 3 fl.; ihrem Ehegemahl 200 fl.; ihrem Sohne »Karl als weltlichen Priester« verschafft sie 30 fl. auf h. Messen; als Erben sezt sie ein »Meine fünf leib und Ehelichen Kinder nemblich den Karl als den weltlichen Priester, den Frantzel welcher ein Soltat, den Eugenius, Meine 2 Freiln Mäxl und Lisl«. Hier erwähnt sie auch des mit ihrem Gatten geschlossenen Ehevertrags vom 6. Juli 1702, wornach sie ihrem Gatten nur 500 fl. zubrachte, kein Vermögen besass und hinsichtlich des in der Ehe zu erwerbenden Güter gemeinschaft verabredet war. Ausserdem macht sie noch einige Bemerkungen wegen Vertheilung des anscheinend geringfügigen ihr gehörigen Hausmobiliars.

Der Abhandlungsakt selbst ist nicht vorhanden.

Ad 2) Dieselbe hinterliess kein Testament und der Abhandlungsakt ist nicht vorhanden.

Ad 3) Wie ad 2.

Ad 4) hinterliess ein schriftliches mit Monogramm und Krone gesiegeltes Testament de 6. Sept. publicirt 4. Oktober 1632. Sie bezeichnet sich im Contexte als »Wittwe des Monoldi Hildebrandes gewesten Hof-Kamer-Rathes«, hatte einen Sohn Karl, und einen Johann Friedrich Vischer, dem sie auch ein Fass Rothwein legirt als Testamentszeugen.

Abhandlungsakt nicht vorhanden.

Ad 5) Er errichtete ein mündliches Testament worin er seine Stieftochter Anna Maria ohne Angabe des Zunahmens als Erbin berief, und ist nur die Aufzeichnung der Testamentszeugen vorhanden.

Abhandlungsakt nicht vorhanden.

Ad 6) Aus dem Abhandlungsakte ist nur zu entnehmen, dass ihr Gatte Leonhard hiess und dass sie einen Sohn Franz und eine Tochter hatte. Da keine Zunamen angegeben, könnten diess auch Kinder einer früheren Ehe sein.

Ad 7) hatte laut Abhandlungsaktes eine Gattin Theresia Reitenberger Tochter eines Kaffeesieders, mit welcher er am 16. Jänner 1715 einen Ehevertrag schloss und hinterliess mehrere minderjährige Kinder, welche nicht genannt sind, nebst einem ziemlich bedeutenden Vermögen.

Ad 8) hatte laut seines Testamentes einen Bruder Marx in Kettershausen in Schwaben und eine Schwester Maria Langerin in Unter — einsilbig, unleserlich — in Schwaben und sezte zur Erbin seine Mumb Helena Grottengruberin ein.

Ad 9) Starb zwar nicht im Concurse aber sein Nachlass scheint sich im status cridae befunden zu haben. Er hinterliess zwei grossjährige Töchter verehelichte Larizin und verehelichte Bücherin, und eine minderjährige Tochter, deren Vormund der leibbefreite Schneider Andrä Hillebrand. Auch wird ganz unbestimt der Zimmermeister Wolfgang Hilleprand darin erwähnt.

Da unser Künstler 1720, nicht, wie Mühlfelds Nobilitirungs-Lexikon behauptet, erst 1724 geadelt wurde, dürfte seine Gattin noch mit dem alten Monogrammsiegel, auf welchem die Krone nicht mehr als Standesperson bedeutete, gesiegelt haben und nehme ich nach den Töchtern Maxl, die ich für die Maximiliana seines Testamentsnachtrags ansehe, und Elisabeth an, dass erstere die vorverstorbene Gattin und diese seine Tochter Maximiliana waren, und zwar umsomehr, als ihn Mühlfeld als Ingenieur und Hofarchitekten anführt.

Die ad 3, 4 und 5 angeführten Personen machen mir nicht den Eindruck, als wenn sie zur Familie des Architekten gehörten, obwol man bei dem Mangel an Daten Nichts behaupten kann.

Dagegen haben mir die ad 6, 7, 8 und 9 angeführten Personen den unbestimmten Total-Eindruck gemacht dass sie unter sich ein und derselben Verwandtschaft angehörten. Wenn man die Jahreszahlen, den Nahmen Leonhard, welchen glaublich auch ein Sohn des Architekten führte, und den Umstand, dass Zimmermeister und Architekt nicht so unverwandte Beschäftigungen sind, erwägt, hielte ich es immerhin nicht unmöglich, dass diese Gens Verwandte, etwa Geschwister oder Geschwisterkinder des Architekten, waren, der sich vielleicht bei seiner Nobilitirung oder sonst die Schreibeweise Hildebrandt aneignete, auch die Tochter Maxl des Architekten und Bruder Max in Schwaben bei Leonhard sind verdächtig. Vielleicht ist der gemeinsame Stammvater und der Vater des Architekten auswärts oder bedeutend früher gestorben. Die Magistrats-Indexe reichen nämlich nur bis Anfang des 18. Jahrhunderts zurück.« Soweit mein Gewährsmann.

Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn, einer der kunstsinnigsten und baulustigsten Maecene des XVIII. Jahrhunderts, ein geistvoller und kundiger Mann, trug sich damals mit dem Plane, in Würzburg ein grossartiges Schloss errichten zu lassen, einen Prachtbau, den wir heute noch als eines der stolzesten Werke der Profanarchitektur bewundern. Zum Architekten hatte er Johann Balthasar von Neumann

(geb. in Eger 1687 oder 1685) erkoren, einen jener vielen baukundigen Officiere des Barockzeitalters. Die Pariser Architekten Boffrand und de Cote hatten den Entwurf geprüft und auch andere standen dafür ein. Hildebrand aber tadelte ihn heftig. Er nannte Neumann einen jungen Mann voll Feuer, aber ohne Erfahrung. Namentlich gegen das colossale Steingewölbe des Palastes eiferte er auf das energischeste, ja er erbot sich, nach Würzburg zu reisen und sich unter dem Gewölbe der berühmten grossen Treppe auf eigene Kosten hängen zu lassen, wenn die tollkühne Construction Halt haben würde, wogegen Neumann Geschütze unter den Bogen abfeuern lassen wollte, weil er von ihrer Festigkeit überzeugt war. Der Fürstbischof liess aber den Bau nach seines Architekten Idee aufführen. Dessen Sohn, gleichfalls Baukünstler, hat uns noch die Nachricht erhalten, dass Schönborn nach glücklicher Vollendung des Gebäudes Hildebrand abermals eingeladen habe, dass er auch gekommen sei und nun Neumann für einen gereiften Meister gepriesen habe.[115]) Diese merkwürdige Geschichte muss sich kurz vor 1720 zugetragen haben, denn noch am 22. Mai j. J. fand die Legung des Grundsteines der Würzburger Residenz statt. Die Schönborn waren, wie schon erwähnt, auch in Wien mit grossem Kunstsinn hervorgetreten und so kannte der Fürstbischof den Künstler wohl von dorther. Warum nicht auch Fischer zur Begutachtung berufen worden sein mag? Ausser Hildebrand und den beiden Franzosen wurde Neumann's Entwurf nur noch dem Kur-Mainzischen Oberst Welsch unterbreitet.

In den Jahren 1730, 1731 ist Hildebrand als Hofingenieur, des heil. Röm. Reiches Ritter und kais. Rath in der Hofbauamts-Rubrik des Staats- und Standes-Kalenders eingetragen; schon damals wohnte er in dem genannten Hause am Lugeck.[116])

Bei den Leichenfeierlichkeiten des grossen Eugen, 1736, lieferte sein treuer Künstler den Entwurf des Trauergerüstes, welches am 9. Juli im Dome zu Sct. Stephan aufgestellt wurde.[117]) Ob etwa auch das schöne Grabmal des Helden daselbst von Hildebrand erfunden sein mag? Schlager (l. c.) bringt folgende Notiz aus den Rechnungen: »Des H. Hofarchitekten Lukas von Hildebrand seel. hinterlassene Erben erhalten den Besoldungsrest bis 16. November 1745 (den Sterbetag) im Jahre 1746.«[118])

Nach den Reichsacten im k. k. Adelsarchive zu Wien wurde Hildebrand, kais. Hofingenieur und Architekt, von Karl VI. ddo. Laxenburg, 1. Mai 1720, in den Reichsadelstand erhoben und ihm der Titel eines kaiserlichen Rathes gleichzeitig ertheilt, was damals in der Regel mit der Nobilitierung zu geschehen pflegte. Nach der Inschrift in Maria Brunn war er aber schon 1698 consiliarius. Das ihm verliehene Wappen hat im rothen Felde einen geharnischten Arm, welcher gegen die linke Oberecke einen Degen hält, an dem rechts und links je zwei, an der Spitze eine Flamme züngelt, begleitet oben von zwei, unten von einem sechseckigen, goldenen Sterne. Das Kleinod ist der Arm wie im Schilde, zwischen einem offenen Fluge, die Farbe der Flügel ist im Concepte nicht angegeben, wahrscheinlich aber roth, die Helmdecken roth und silbern,[119]) dagegen behauptet Freiherr von Haan, wie bereits erwähnt, auf dem Siegel des Testamentes halte der Arm einen Feuerbrand, und weiss von Sternen nichts. Auf der Inschrifttafel zu Maria-Brunn wieder hält der Arm einen Ölzweig, darüber stehen drei fünfstrahlige Sterne in horizontaler Reihe. Hildebrand's Denkstein (begraben ist er aber bei Sct. Stephan) in der Wallfahrtskirche in genanntem Orte bei Wien ist durch eine Sandsteintafel bezeichnet, welche mit der Inschrift versehen ist:

JOANNES LUCAS
DE HILDEBRAND. S. R. I. EQUES
S. C. R. M. PER XLVII ANNOS
CONSILIARIUS.
PRIMUS AULAE ARCHITECTUS CIVILIS ET MILITARIS
NATUS XIV. NOV. MDCLXVIII.
MORTUUS XVI. NOV. MDCCXLV.
MARMOREUM HOC ANATHEMA
IN SUAE DEVOTIONIS
TESSERAM
ERGA HANC THAUMATURGAM
IMAGINEM
B. VIRGINIS
MARIAE
OBTULIT.

(Vgl. Mitth. des Wr. Alterth.-Vereines, XXVI. Bd., pag. 218.)

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts spielt in Wien, und zwar ebenfalls im kais. Hofbauamte, der Hofarchitekt Franz de Paula Hildebrand oder Hillebrandt eine sehr bedeutende Rolle: er war seit 1773 Rath der Akademie und kommt noch 1790 als Oberhofarchitekt vor.[120]) Ganz besonders wichtig ist sein Eingreifen in die Arbeiten beim Burgbau in Ofen unter Maria Theresia, anlässlich dessen ich noch von dem Manne zu reden haben werde, denn auch für jene Königsburg hatte Fischer das erste Project geschaffen. In welchem Bezug zu Johann Lucas steht aber Franz de Paula? Füessly ist geneigt, in ihm dessen Sohn zu erblicken,[121]) und es hätte nach den Umständen seiner ähnlichen Stellung im selben Amte wohl auch allen Anschein davon, doch befremdet es, dass er unter den Erben des väterlichen Hausbesitzes und im Testamente nicht erwähnt wird.

Ein königlich preussischer Baudirector Hildebrand, der um 1754 thätig ist, 1766 von Potsdam wegzieht; ein Bildhauer, Schüler der Berliner Akademie um 1804; ein Maler, — wohl zu Wien, — der ein Porträt Born's lieferte, seien hier erwähnt; in eine Beziehung zu unserem Meister weiss ich sie nicht zu bringen.[122])

Ausser dem Palaste Kinsky und dem Belvedere lässt sich kein anderer Wiener Bau Hildebrand mit Sicherheit zuschreiben; die Tradition bezeichnet aber auch das stattliche Schönbrunnerhaus und jenes, welches an den Eugen'schen Winterpalast westlich angrenzt, als sein Werk. Überhaupt glaube ich, dass Hildebrand besonders auf die Entwicklung der bürgerlichen Privatarchitektur des barocken Wiens starken Einfluss genommen haben dürfte, denn die Motive des Belvederes und des Palastes Daun begegnen vielfach an Wohnhäusern jener Zeit in den alten Stadttheilen. In meinem Werke über Portale an Wiener Profan-Architekturen des XVII.—XVIII. Jahrhunderts (1894, Schroll & Co.), habe ich auf diesen Umstand mehrfach hingewiesen. Ein kleines, einstöckiges Palais in Pressburg, welches sehr gefällig aussieht, soll ebenfalls von ihm gebaut sein.[123])

Wenn hier des grossen Rivalen Fischer's so ausführlich gedacht wurde, so hat es seinen guten Grund. In Hinsicht des Eugen'schen Winterpalais glaube ich, von seinem Antheil

absehen zu müssen, ausser dass er etwa das unbedeutende Nebengebäude errichtet haben sollte. Fischer's Angabe, dass das Hauptgebäude mit der grossen Treppe nach seiner Zeichnung erbaut worden, lautet bestimmt; sie wurde zudem während Lebzeiten Hildebrand's in einem öffentlichen Werke kundgegeben, überdies ist der Stil des Palastes so eminent Fischerisch, als er an die Weise des anderen, von ihm höchst verschiedenen Meisters, gar nicht erinnert. Ist nun auch Fischer der alleinige Urheber des prachtvollen Winterpalastes Eugen's, so bleibt es doch eine merkwürdige Thatsache, dass von da an der Prinz in Bausachen stets nur mit Hildebrand sich benahm. Es drängt sich da wohl die Frage auf, ob hinter den im Einzelnen freilich unkritischen Sagen von einer Entfremdung Fischer's von Eugen, sei es auch aus anderen Gründen, als die wir oben vernahmen, nicht doch etwas Wahres stecken möge? Ein Umstand, der in dieser Beziehung auffällt, wäre z. B., dass Fischer ganz besonders von den dem Prinzen opponierenden Kreisen, von den Schlick, den Althan, den Gallas etc., beschäftigt wurde.

Wir wollen nun ältere Autoren vernehmen, welche von der Architektur und Innenausstattung des Gebäudes handeln. Küchelbecker (l. c.) sagt, es habe zuunterst zwei Etages-bâtards, dann das Hauptgeschoss und noch ein viertes, niedrigeres. Zwischen achtzehn jonischen Wandpfeilern und Arcaturen sind siebzehn Fenster[124]) in der Façade, über der sich ein à l'Italienne flaches Dach mit achtzehn grossen Statuen erhebt. Drei prachtvolle Thore mit Balconen, statuenbesetzte Stiegen, die in dem engen Raume mit so guter Manier angelegt seien, dass sie das Ansehen des grössten Gebäudes der Welt vorstellen. Sehr sehenswert ist der Plafond im Stiegenhause und die kostbar möblierten Zimmer. Hier sehe man statt Tapisserien Gemälde, welche die Schlachten und Belagerungen des Helden darstellen, Krystallluster und Wandleuchter, kostbare Betten, Sessel und Tische. Diese Schilderung ergänzt auf willkommene Weise Keyssler.[125]) Die Schlachtgemälde stellten Hochstädt, Zenta, das grösste Turin vor. Unter den Tapeten war besonders eine mit dem Bilde eines Schiffbruches wertvoll. Ein Salon hatte rothe Sammtspalier und jenen Baldachin, unter dem der Prinz die Gesandten der Pforte

empfieng. Ein dort aufgestellter Ofen von Metall stellte Hercules mit der Hydra vor.[126]) Weiters gab es da ein Schreibcabinet von Schildpatt, ein Spiegelzimmer, Gemälde, Kamine, darunter einen aus grünem Marmor, der 20.000 fl. gekostet hatte, einen Krystallkronleuchter im Werte von 10.000 fl., die Bibliothek, die Kupferstichsammlung, die berühmte Maschine des Systema Copernicanum des Engländers Roley, etc.

Eine gleichfalls ziemlich eingehende Schilderung des so prachtvollen Innern gibt Baron Pöllnitz.[127]) Er nennt das Palais das schönste, so man sehen kann, sowohl aussen als innen. Der Hauptsaal war toute boisée, mit den Schlachtgemälden geziert. Die grosse Antichambre enthielt une tenture de tapisserie von dem Brüssler de Vos, worauf Kriegsscenen dargestellt waren. Im Schlafzimmer an den Wänden grüner Sammt mit Goldstickerei, mit Figuren, welche wie Miniaturen aussahen, de petit-point. Das nächste Cabinet ist vergoldet mit Bildern und Spiegeln. Marmortische, Kamine, Armleuchter, — alles von kostbarster Arbeit. Besonders prachtvoll waren die Luster, jener im Schlafzimmer kostete 40.000 Gulden. An den Plafonds, Lambris und anderen Werken der Maçonnerie, welche sehr schön sind, herrsche jedoch mehr Pracht als Geschmack.

Ohne Wert ist die Stelle bei Fuhrmann[128]); Weisskern[129]) bewundert ebenfalls die Grossartigkeit der Treppenanlage in so engem Raume. Wenn hie und da gesagt wird, dass der Palast erst 1724 ganz fertig gewesen sei, so kann das nur von der reichen Ausstattung des Innern gemeint sein.

Ebenfalls mehr das Innere hat Freddy im Auge. Er bemerkt[130]): »Scelse (Eugen) all' esecuzione di questo (palazzo), il primo altresi che fece costruire, i tre più insigni Artefici, à quali la pubblica voce assegnava la palma nella rispettiva loro classe, cioe il Barone (sic!) Gian Bernardo de Fischer per l'architettura, Santino Bussi per la scultura, e Luigi Dorigny per la pittura.« Wir wissen heute nicht mehr, ob hier Freddy, indem er von der öffentlichen Meinung über die drei grössten Meister der drei Schwesterkünste in dem Wien Eugen's redet, aus einer gleichzeitigen Quelle schöpft, oder seine eigene Phantasie in Anspruch nimmt; was Bussi anbelangt, so ist er sonst nur als ausgezeichneter Stuccatorer bekannt. Das Jahr des

Baubeginnes gibt Freddy mit 1709 zu spät an. Die Gemälde des Treppenhauses stellen in drei Medaillons die Geschichte des Ikaros, jene in der Galerie Boreas und Orythia vor, der Maler war Dorigny.[131])

Neben Dorigny tritt noch ein zweiter Maler, der bei der Innendecoration des Palastes beschäftigt war, entgegen, ein überhaupt für die Kunstgeschichte Wien's im Barockzeitalter sehr wichtiger und gar wenig bekannter Meister. Sein hauptsächlichstes Schaffensgebiet war die Plafondmalerei, welcher in der Auschmückung grosser Säle damals eine so bedeutende Rolle verliehen war. In der Kaiserstadt vertreten sie besonders Pozzo, Chiarini und Gaetano Fanti, welch letzterer Chiarini's Schüler und Schwiegersohn war. Im Stadtpalais Eugen's hat Chiarini den Hauptsaal gemalt, der Prinz besuchte ihn dabei oft auf dem Gerüste und erwies ihm stets »grazie e favori«; ausserdem war die Decke einer grossen camera und der Bibliothek von ihm: »ne si può esprimere con quanta sodisfazione di quel Principe«. Leider traf den herrlichen Hauptsaal, — auch die galeria genannt, — frühzeitig ein barbarisches Schicksal. Schon Vicenzo Fanti sagt 1767 von demselben: »questa sala non esiste piu.« Als das Gebäude dem Münzamt zugetheilt war,[132]) vermeinte der damalige Praesident desselben, Graf Königseck-Erbs, nicht genügend Raum zu haben und liess den hohen Saal untertheilen. »Saputosi una tal risoluzione v'accorsero alcuni Pittori, che conoscero il valore di un tal dipinto, e segaron con diligenza parte della sguscia per appropiarsi i pezzi di quel dipinto; e molti di più ne avrebbono levati se gli fosse stato permesso.«[133])

Fast nur mit Widerwillen, dennoch aber der Vollständigkeit halber, füge ich auch hier wieder das Urtheil des pedantischen Milizia ein, dem selbstverständlich an dem Stadtpalais wieder manches missfällt. Er sagt von Fischer: »Egli architettò pure entro Vienna il Palazzo del celebre Principe Eugenio. Questo edifizio ha nel pian-terenno tre ordine di finestre di cattiva forma: sopra questo si erge una pilastrata Jonica, che abbraccia il piano nobile ed i mezzanini. Tutta l'opera è a bugule: il corniccione è coronato d'una balaustrata con statue, e gli ornati sono poco graciosi.«[134]) Solchen Geschwätzes würdig

klingt denn, was derselbe Verfasser im Dizionario vorzubringen weiss: »Il palazzo del principe Eugenio, poco architettonico.«[135])

Abbildungen des Baues finden sich, abgesehen von dem schon citierten »Entwurf« von Fischer selbst, in Pfeffel's Prospecten,[136]) ferner in dem Werke von Arneth in einem mittelmässigen Stahlstich in Querfolio der Zamarski'schen Anstalt.[137]) Endlich sind schöne Aufnahmen von Details in dem Werke: »Barock,«[138]) kleine Darstellung des Palais Kinsky nach Niemann bei Ebe.[139])

In der nachstehenden Beschreibung der Façade habe ich sowohl Fischer's ursprünglichen, zwölfachsigen Entwurf, als das Bild des siebzehnachsigen bei Pfeffel, als den wirklichen Bau im Auge. Die Höhe des unteren Theiles bis zu den Balconen entspricht einem Keller-, einem Parterre- und einem Hochparterre-Geschoss mit kräftiger Rustica, in der Balconhöhe scheidet ein starkes Gesims diese Partie von der oberen ab. In diese Unterstockwerke theilen sich die drei (zuerst nur zwei) ganz gleichen Thore ein, jedoch ist zu bemerken, dass im ersten Entwurf die ganze untere Partie des Gebäudes und folglich auch die Thore etwas niedriger geplant waren. Bei Pfeffel dagegen sind die Fenster des Hochparterres bedeutend höher als auf dem Delsenbach'schen Blatte und bei den Thoren sitzt die Fussplatte der Balcone nicht unmittelbar auf den Schlusssteinen der Thorbogen auf, sondern ist dazwischen noch ein ziemlicher, mit plastischen Waffentrophaeen gefüllter Raum. Jedes der Thore ist von breiten Pfeilern eingerahmt, auf welchen lebensgrosse Reliefs aus der antiken Mythe und Geschichte (Aeneas trägt den Vater aus dem flammenden Troja u. dgl.), vielleicht von Mader, ausgeführt sind. Über diesen Pfeilern flankieren den Thorbogen beiderseits je ein Paar eigenthümlich geformter, sehr schwungvoller, kräftiger Bauglieder, eine Art Consolen für den Balcon, welche aber volutenförmig gestaltet sind. Bei Pfeffel folgt dann, der Erhöhung wegen, noch ein Würfel. Auf der Balconbalustrade stehen grosse Vasen mit Putten.

Die obere Façadenhälfte hat nur Nobeletage und ein Obergeschoss, ohne Corniche dazwischen. Zwischen sämmtlichen Fenstern laufen hier Pilaster hinauf, in jonische Capitäle mit

dem für unsern Meister charakteristischen Hängequästchen unter den Voluten ausgehend; bei Delsenbach sind ihre Schäfte glatt, bei Pfeffel haben sie horizontale Fugen. Die Parapete der grossen Fenster sind cartouchenartig verziert, die Bekrönungen theils flach, theils im Bogen mit Armaturen, diejenigen ober den Thoren noch reicher mit Wappen und allegorischen Gestalten. Über den Pfeilercapitälen folgt unter dem Dachgesims ein mit Kriegssymbolen reich geschmückter Fries, in welchen hinein die an den Enden der Façaden stehenden Pilaster mit Verkröpfungen fortsetzen, und zwar bei Delsenbach die äussersten zwei, bei Pfeffel die äussersten drei. Das Dach ist durch eine Geländer-Attica gänzlich maskiert, welche achtzehn, resp. dreizehn, Statuen trägt, die sich in beiden Aufnahmen aber durchaus nicht gleichen.

Von den Portalen hat nur eines im Innern eine monumentale Vestibuleanlage, die aber zum Grossartigsten zählt. Die Wände schmücken Stuccaturen, Kriegs- und Belagerungs-Geräth darstellend, wohl von der Hand Bussi's. Zur Linken steht in einer Nische die Colossalfigur des Hercules, augenscheinlich von Mattielli, nach dem Hofe endet der Flur mit einer Säulenstellung, welche sich als ein aus der galeria Colonna in Rom entlehntes, später von Fischer im Saale der Hofbibliothek noch grossartiger gebrauchtes Motiv erweist. Der Hof mit seinem schönen figuralen Brunnen und geistvoller Decoration der Nachbarwände ist ein reizendes Interieur, die vielgerühmte Treppe, welche dem Architekten wohl selber gefallen haben mochte, weil er ihrer im »Entwurf« besonders erwähnte. Als Beispiel imposantester Wirkung in kleinstem Raum muss sie ein Wunderwerk heissen, ihre Vorbilder hat sie in Bolognesischen Palästen. Sie beginnt einarmig, spaltet sich dann in zwei, in der entgegengesetzten Richtung zurückführende Arme und endet mit einem balconartigen Podest, über dem das mit Dorigny's Bildern gezierte Stiegenhaus sich noch hoch erhebt. Die Treppenarme tragen gewaltige, wohl ebenfalls von Mattielli gemeisselte Atlanten, oben beleben auch Stuccaturen rings den herrlichen Raum.[140])

Es konnte nicht fehlen, dass der mit so grossen Aufträgen geehrte Meister auch im Range eine höhere Stellung anstreben

musste. Er war bisher bloss Hofingenieur, und zwar königlicher, als im speciellen Hofstaate des römischen Königs, seines erhabenen Schülers Joseph.[141]) Aus dem Jahre 1705 haben wir nun ein nicht datiertes Majestätsgesuch — »allerunterthänigst-Fussfälliges Bitten Johann Bernard Fischers von Erlach dero Hoff-Architecti allergnädigste Conferirung der Hoffgebäu-Ober-Inspection aus innen vermeldten Motiven.«

»Allerdurchleuchtigst etc. etc. etc.

»Ewr. kayserl. Majst. ist allergnädigst bekannt, welchergestalt der Baron Scalvinioni bisher die Ober-Inspection über die Hoffgebäude gehalten der nunmehro Alteres und Krankheit halber dieser mühsamen Function und erforderlichen täglichen Nachsicht nimmer obwarten kan weder auch ferner obzuliegen verlangen möchte, also dass Ewr. Kayserl. Majst. sonder Zweiffel hierzu ein habiles Architectur Verständiges Subjectum zu erwählen und zu surrogiren allergnädigst bedacht sein werden. Und weiln dann E. K. M. de propria scientia am besten bekandt, ob ich die hierzu erforderliche Capacitaet possedire, oder mit meinen bisherigen allerunterthänigsten Diensten dieses meritire? Also langet an Ew. K. M. mein allerunterthänigst Fussfälliges Bitten Dieselbe geruhen a. g. vor andern in Conferirung dieser Hoff-Gebäu-Ober-Inspection auff mich a. g. zu reflectiren, welche hohe Kayserliche Gnade mit erforderlichen treuesten Eifer bis an mein Ende abzudienen angelobe und in tiefester Submission verharre

Ew. kayserl. Maist.

eigenhändig { aller Vnderthenigster gehorsamster
Jon. Ber. Fischhers V. Erlach kays. Hoff Architekt und Ingen.« [142])

Kaiser Leopold war am 5. Mai dieses Jahres gestorben, für Fischer und viele andere hatten sich mit dem Abschlusse seiner langen Regierung die Verhältnisse geändert. Unserem herrlichen Künstler gieng die Glückessonne nun erst recht in vollem Glanze auf und er ergriff rasch die günstige Gelegenheit. Die Worte, mit welchen er seine Würdigkeit zur Erlangung der Oberinspectorsstelle über sämmtliche kaiserliche

Gebäude ausspricht, sind von gerechtfertigtem Künstlerstolze und Selbstgefühl getragen. Er zählt keine Verdienste, keine Werke auf, er wisse, dass dem Kaiser aus eigener Kenntnis bekannt sei, was er könne, denn Joseph war der Schüler des Künstlers gewesen, für ihn hatte er Schönbrunn entworfen, für seinen Einzug die Festespforten errichtet. — De propria scientia! Und Joseph hatte all das auch als Kaiser nicht vergessen.

Burnacini, einst so mächtig unter dem verewigten Kaiser, war ein alter Mann, der nur einige Jährchen mehr zu leben hatte, »vor andern« konnte Fischer sich aller Vorzüge rühmen, übrigens wissen wir nicht, ob er Mitcompetenten gehabt habe. Der alte kranke Herr Scalvinioni, wie ihn das Gesuch nennt, der bisher Oberinspector gewesen, sah seine Zeit unter des jungen, neuen Herrschers Scepter ebenfalls abgelaufen und sehnte sich nach dem Privatleben. Wer war dieser Mann?

Eine sehr interessante Persönlichkeit, als Günstling Leopold's gar einflussreich. Er hatte viele Ämter cumuliert und war auch Oberinspector der Hofgebäude, ohne mit Architektur sich je beschäftigt gehabt zu haben. Auch sein Name erscheint verschieden geschrieben: Sclavioni, Salvinioni, Scalvignion, Scalvignon, Scalvinoni — wir gebrauchen die häufigst vorkommende Form: Scalvignoni.

Hieronymus Reichsfreiherr von Scalvignoni stammte aus einer südtirolischen Familie. Ob er mit den Grafen d. N.[143]) verwandt war, weiss ich nicht anzugeben, gewiss aber stammte er dann aus einer niedrigen Linie des Geschlechtes, denn seine Laufbahn begann der junge Mann als Kammerdiener. Rink erzählt, dass er anfangs bei einem Grafen diente, dessen Gast einst der Kaiser war. Während des Spieles wurde die Majestät auf ihn aufmerksam und hatte soviel Gefallen an dem Diener, dass er ihn in eigene Dienste nahm.[144]) Nun war sein Glück gemacht. Rasch wurde er Kammerdiener des Kaisers, dann geheimer Zahlmeister oder »Scatoniller«, Unter-Silberkämmerer, endlich Reichsfreiherr. Rink charakterisiert ihn als hartherzigen Parvenu, der gegen bittende Landsleute besonders hochmüthig war. Dabei hatte er grosse Reichthümer gesammelt. Die übereinstimmende, eben nicht schmeichelhafte Schilderung liefert von dem Manne Freschot, wo es, wie in Fischer's Majestäts-

gesuch, heisst, dass er sich, um dieselbe Zeit, sehne, seines Dienstes entledigt zu sein, um die Reichthümer zu geniessen, die er erlangt hatte.[145]) Ich habe eine Anzahl urkundliche Nachrichten über ihn gefunden.[146])

Schon am 24. December 1705 wird Fischer das gewünschte Decret ausgestellt. Es lautet:

Von der Rom. Kays. etc. Mayst. etc. Wegen, dero Hoff Architecto Johan Bernard Fischern von Erlach hiemit in gnaden ahnzufügen; Nachdeme Ihre Key. Mst. dero mehrern Dienst und eine nothdurfft zu sein befunden, nicht allein über dasselbe Lusthauss zu Schönbrunn, sondern auch über alle andern Dero Lust und Hoff gebeu ein gutes in der Architectur Wohlerfahrenes Subjectum zu bestellen, so die erforderliche tägliche nachricht und Ober-Inspection darüber haben solle: Vnd nun a. h. g. Ihrer K. M. die ihme Johan Bern. Fischern Von Erlach beywohnende guete qualiteten und Capacitet vnd in der Architectur erworbene Vortreffliche guete Wissenschaft und erfahrenheit von selbst bekandt seind; Alss haben Sie Ihme die Ober-Inspection über Dero Lusthauss zu Schönbrunn nicht allein, sondern auch über alle andern Dero Hoff- vnd Lustgebäu allergnedigst auffgetragen; dergestalt dass er darüber die Ober: Obsicht haben und J. K. M. Dienst und nutzen dabey zu beobachten, sich alles Fleisses ahngelegen sein lassen Vnd von nun ahn a. h. g. ihrer K. M. Sambtlicher Hoff- vnd Lustgebäu Ober-Inspector sein, dafür geachtet — vnd intitulirt werden — Was aber seine Besoldung vnd Vnterhaltung sodan die fernere Einrichtung seiner Ober-Inspections-Obliegenheit — wie nicht weniger die Subordination der Baw- und Werks-Leuthen betrifft bey einer löbl. Kays. Hoff-Cammer Er sich ferner gebührend ahnzumelden haben solle. Vnd verbleiben ihr K. M. ihme anbey mit kay. Gnaden wohlgewogen. Wien den 24. Dec. 1705.[147])

Wie es sich mit seinen nunmehrigen Bezügen und deren Erfolgung verhielt, werden wir vernehmen, wo das Jahr 1709 betreffend eine eingehende Darstellung darüber in den Acten vorliegt.

Die lateinisch geschriebenen Topographien des alten Wien bedienen sich häufig des Ausdruckes colossi, wo sie eine gewisse Kategorie von Monumenten beschreiben. Damit sind

die freistehenden Denkmale, die »Säulen«, am Hof, auf dem Graben und am Hohen Markt gemeint, von denen die erstgenannte die älteste ist, die zweite bereits in diesen Zeilen besprochen wurde. Solcher Schmuck der öffentlichen Plätze ist Wien zwar nicht allein eigenthümlich — München, Prag und Brünn besassen Ähnliches theils schon früher, theils zu gleicher Zeit, — aber nirgends entstanden so viele und so ansehnliche Monumente dieser Gattung als in der kunstreichen und frommen Kaiserstadt. Denn alle verdanken Gelübden der Herrscher ihren Ursprung. Nach dem Vorbilde Wiens entstanden in der Folge dann in Österreich und im katholischen Süddeutschland unzählige Nachahmungen bis zu den kleinlichsten Pestsäulen in zahlreichen Dörfern, über deren Menge und geringen Wert sich, wie wir gehört haben, schon Fischer äusserte. Jedoch sind es nicht nur die Immaculatasäule am Hof und jene am Graben, welche so sehr nachgebildet wurden, die dritte, von welcher wir im Nachstehenden handeln müssen, steht gleichfalls nicht ohne Nachfolge da, so hat z. B. Krems an der Immaculatasäule (1739) und das nahe Stein an dem kleinen Denkmal Joannis Nep. je ein Paradigma.

Es herrscht auch über die Geschichte des Denkmals am Hohen Markt die unglaublichste Verwirrung in der Literatur, die durch folgende Erörterung aber aufgehoben werden dürfte.

Kaiser Leopold hegte zu Sct. Joseph ganz besondere Verehrung. Unter ein Bild des Heiligen hatte er: Da mihi liberos! geschrieben, ihm dankte er die Geburt seiner Söhne, taufte den Erstgebornen mit des Heiligen Namen und hatte den Tod des Nährvaters Christi von Maratta für die Burgkapelle malen lassen. Als der römische König nun zur Belagerung der Festung Landau abgehen sollte, da gelobte der Vater die Errichtung eines prachtvollen Denkmals zu Ehren Sct. Joseph's auf dem Hohen Markte.[148]) Diese Veranlassung der Entstehung des Monumentes erzählen alle Autoren übereinstimmend. Das Gelöbnis geschah also im Jahre 1702. Der römische König kehrte bekanntlich glücklich und siegreich zurück, erst 1706 aber schritt man zur Ausführung und das, wie wir sehen werden, vorerst nur auf eine provisorische Weise. Das heute auf dem Platze stehende Denkmal ist viel später und nach einem anderen

Entwurfe vollendet. Bei einigen Autoren findet sich die Angabe, dass der römische König selbst die architektonische Idee ersonnen habe, jedoch es begegnet hier schon die Verwirrung, dass die einen solches von der zuerst entstandenen, die andern von der bestehenden meinen, wieder andere sich in dieser Beziehung nicht klar ausdrücken. Dass Joseph einen Entwurf in den Grundlinien gegeben haben mag, ist sehr wahrscheinlich; wir haben seine Geschicklichkeit, die er sich unter Fischer's Anleitung erworben hatte, in dieser Beziehung von Zeitgenossen rühmen gehört, — es wird ein persönliches Interesse und Eingreifen des Kronprinzen bei dem Werke auch dadurch wahrscheinlich, weil eben sein Liebling Fischer mit der Aufgabe und zwar noch unter Leopold betraut wurde, — aber von einem etwaigen Entwurf Joseph's kann lediglich betreffs der ursprünglichen Erfindung von 1706, nicht von dem gegenwärtigen Monument, die Rede sein, das erst dreiundzwanzig Jahre später errichtet wurde. Die allgemeine Disposition ist allerdings aber eine verwandte.

Als Kaiser Leopold zu sterben kam, hatte er sein Gelübde nicht erfüllt, auf dem Todbette aber befahl er nochmals die Ausführung, und schon im folgenden Jahre setzte man die Sache ins Werk. Schon Leopold hatte an eine Marmorarbeit gedacht, — Kurzböck sagt[149]) »eine Ehrensäule aus weissem Marmor.« In demselben Buche heisst es, Fischer habe den Entwurf bereits zu Lebzeiten des Votanten gemacht, was uns wohl glaublich scheint. Was aber nun 1706 errichtet wurde, war bloss ein aus Holz aufgeführter Bau, oder, wie es an verschiedenen Stellen geheissen wird, »das Modell.«[150]) Ausführlicher gibt die Sache folgende Stelle: »Es ist auch noch zu den zeiten des Kaysers Leopoldi zu diesen prächtigen monument veranstaltung gemacht worden, wiewohl man nicht so bald mit den marmornen bild-seulen, so von denen grösten Künstlern gearbeitet wurden, fertig werden kunte, und hat erst unser siegreicher Kayser Joseph an. 1706 den 19. Martii, wie unter diesem jar soll gesagt werden, ein modell nach der rechten grösse auff dem hohen marckte zu Wien auffrichten lassen, bey welcher auch jährlich an dem Josephstage die andacht von ihm solemne verrichtet worden; und dass solchemnach die aufführung des rechten steinernen werckes seinem glorwürdigsten nachfolger

in der regierung, Kayser Carl VI., vorbehalten ist.«[151]) Hieraus ergibt sich etwas Wichtiges: Schon in den letzten Jahren des alten Kaisers Leopold also waren die figuralen Marmorarbeiten in Angriff genommen, deren Ausführung viel Zeit erforderte. Wir werden alsbald sehen, zu welcher Erklärung diese Mittheilung behilflich sein wird. Über den dringenden Wunsch des sterbenden Herrschers beeilte man sich nun, vorläufig ein provisorisches Gebilde hinzustellen. An einer späteren Stelle macht Rink über den künstlerischen Urheber des Holzgebäudes Mittheilung:[152]) »Der Kayserliche Oberbau-Director von Fischer gab auch hierinnen eine probe seiner allbereit öffters erwiesenen sinnreichen erfindung. Die säule ist von weissem marmor, und stellet einen tempel von säulen in Corinthischer ordnung vor, darinnen die Mutter Gottes mit dem heiligen Joseph von dem Hohenpriester vermählet wird. Zur rechten Seite dieses Tempels steht auf einem besondern piedestal die demuth, zur lincken aber die reinigkeit.« Hierauf folgt der Text der Inschriften des Monumentes. Wenn hier Rink von weissem Marmor redet, so versteht er das natürlich nur von dem Farbenanstrich der Holzarchitektur, welcher den Stein vorstellen sollte, denn er selber spricht ja in der früheren Stelle von dem »Modell«. Füessly (l. c.) gibt die beiläufige Form als »eine Art offenen Tempels mit sechs Säulen« etc. an, hat aber keine Abbildung gesehen, denn von Fischer fügt er nur bei: »die bekannte Fähigkeit dieses Mannes lässt vermuthen, dass das Werk von schönen Verhältnissen habe seyn müssen. Von den darin befindlich gewesenen Figuren ist nichts bekannt.« Auch Nagler[153]) denkt in verwandtem Sinne von dem Werke, von dem er sagt, es sei reineren Stiles gewesen als die »überladene« Ehrenpforte vom Jahre 1699. Er hat damit, wenn uns auch die Bezeichnung »überladen« für das andere Werk eine ungerechte Kritik scheint, doch die Wahrheit getroffen. Im Jahre 1715 spricht Bormastino von dem Gegenstande: »La terza Colonna e moderna; anzi non ancor fatta; ma solamente abbozzata col disegno che vi si è eretto di legno. — Basta; si vede come deve venire. — Fu piantata nell anno 1706 in onore del Patriarca (!) S. Giuseppe; e quando si compirà, sarà magnifica ancora questa. — Doveva l'Imperatore Giuseppe promoverla, giacchi sè cominciò

a tempo suo, dedicata al Santo del suo Nome. — Egli la ordinò: ma la morte gli ha tolto la gloria, ed il piacere di vederla stesso finita. — Non manca però ch' ei l'abbia disposto.« Gar nichts Neues bietet Joh. Neiner,[155]) der sich an Rink hält und wie dieser die Inschriften mittheilt. Das einzige Neue ist bei ihm die unrichtige Baronisierung des Künstlers, das Denkmal nennt er »ein Meisterstück der sinnreichsten Erfindung«. Fast dieselben Worte finden wir bei Fuhrmann,[156]) nur bemerkt er, genauer als Rink, dass das Modell »nach Art« weissen Marmors gefasst gewesen sei. Die bekannten Angaben mit dem Zusatze: »Opus a Patre tentatum et ultimis verbis identidem commendatum strenue prosecutus est Josephus Filius, erecto, interim colosso ligneo, cui si vixisset, marmoreum substituisset; sed reservabatur operis tanti gloria Carolo« hat Höller.[157]) Unwesentlich sind weiters die Stellen bei Küchelbecker,[158]) ebenso bei J. H. Diethelm, welcher den Irrthum bringt, dass er von einer »metallenen« Säule spricht, deren Vollendung Leopold nicht mehr erlebt hätte.[159]) Richtig ist Fischer d. Ä. bei Füessly als Erfinder der ersten Säule angegeben (den er hier »Hofbaumeister« betitelt), mit dem unnöthigen Zusatze, dass die zweite — sechs Jahre nach seinem Ableben errichtete, — aber »von einem andern Künstler« herrühre![160]) Auch Täuber findet die Formen zu wenig edel für Fischer und denkt darum an einen unbekannten Meister des jetzigen Monumentes.[161]) Ganz fehlerhaft ist Schimmer im alten Wien, wo es heisst, nach der Rückkehr König Joseph's von Landau sei die Arbeit »sofort« begonnen worden, die Figuren Maria, Joseph und der Hohepriester in dem hölzernen Tempel wurden von einem Venetianer, Corradini, in Erz gegossen, »haben aber durchaus keinen Kunstwert.«[162]) Wieder eine Probe unfassbarer Oberflächlichkeit! Das Praesens »haben« zeigt, dass der Autor die noch vorhandenen Figuren meint, die doch nicht Erz, sondern Marmor und nicht diejenigen des ersten Monumentes sind! Dass ferner Corradini, der 1717 noch in Venedig war, für das erste Denkmal nichts gearbeitet hat, werden wir noch im Folgenden eingehend zu erweisen Gelegenheit finden.

Von dem ersten Monumente besitzen wir zwei Abbildungen, eine grössere bei Rink,[163]) welche es allein darstellt,

und eine kleinere in der Gesammtansicht des Platzes, von Delsenbach gestochen nach des jüngeren Fischer Zeichnung in den Prospecten vom Jahre 1719.[164]) Der Anblick dieser Stiche thut dar, dass das alte vom späteren Monumente in wesentlichen Dingen verschieden war, dennoch aber demselben in der Grundidee zum Motiv gedient hat. Es war auch kein Brunnendenkmal wie dieses, denn zu seiner Zeit stand noch in der Platzmitte ein älterer »schöner Springbrunnen«, der erst für die Aufstellung des zweiten weichen musste, das man zum Ersatze dann selbst als Brunnen einrichtete. Das Monument von 1706 stand nämlich näher gegen die Wipplingerstrasse[165]); das bis dahin auf dem Platze seit alten Zeiten befindliche Hochgericht wurde aus diesem Anlasse entfernt. Das Denkmal von 1706 stand auf einer zweistufigen Basis von barock-contourierter Grundrissform. Sockeln, zwischen welchen schöne Eisengitter, umfriedeten es. Der Unterbau stieg in zwei sechsseitigen, in Felder eingetheilten Etagen empor, — sehr ähnlich der Fischer'schen Anlage dieser Art am Grabenmonumente. An den abgestutzten Ecken sprangen Consolen mit grossen Vasen vor. Auf der Höhe dieses Unterbaues erhoben sich sechs korinthische Säulen, um die Figurengruppe herumgestellt; ihre schönen Capitäle trugen ein nach innen gekrümmtes Gebälk mit Verkröpfungen und ornamentiertem Fries; darauf ruhte ein leichtgewölbtes Dach, von dem sechs durchbrochene, von Palmenzweigen und Sternen bekrönte Voluten aufstiegen, in der Mitte aber bildeten Wolken mit dem strahlenumgebenen Auge Gottes den Abschluss. Unten schliessen sich an den Unterbau rechts und links freistehende Postamente flügelartig an, welche die Statuen der Demuth und Herzensreinigkeit tragen. An der Hauptseite des sehr hohen Unterbaues waren Reliefs angebracht: viele im Kreise stehende Männer, unter ihnen Tobias mit dem Fische und Joseph mit dem Stabe, ein sitzender, in ein Buch schreibender Engel. Das spätere Denkmal mit seinem niedrigeren Sockel, verschiedenem Grundriss, den statt der seitlichen Statuen angefügten Bassins, nur vier Säulen, anderer Einfriedung, tieferstehenden Vasen, dafür den Engelsgestalten und hauptsächlich dem ganz abweichenden, im feinen Rococco bereits gedachten Dache, unterscheidet sich hievon sehr bedeu-

tend. Jenes graziöse Dach hat besonders den Unwillen der classicistischen Kritiker der Spätzeit wachgerufen und dem älteren Entwurf das bereits erwähnte Lob, dass er von reinerem Stile sei, eingebracht, weil, wie Nicolai sagt, über Säulen nur Gebälke liegen dürfe. Die malerischen Linien, die Schabracken-Quasten waren ihnen ein Greuel. Nach unserer Empfindung hat der jüngere Fischer diesmal den Vater an Geschmack übertroffen, obwohl er von ihm die Grundidee entlehnte und dessen Entwurf ebenfalls grosse Schönheiten hat, wozu wir z. B. das kreisrunde Hypaethron rechnen möchten, welches im Dache über den Figuren angebracht war.

Welches mag aber wieder das Motiv sein, welches des älteren Meisters Erfindung zugrunde liegt? Merkwürdigerweise wurde das noch nirgends bemerkt. Es scheint aber ganz unzweifelhaft, dass es das Bernini'sche Tabernakel von Sct. Peter in Rom gewesen sein wird; auch kömmt mir vor, dass nirgends in den Schöpfungen unseres Künstlers eine so grosse Hinneigung zu der Richtung des Andrea dal Pozzo zu bemerken sei, als hier. Bei dieser Gelegenheit muss der sonderbaren Nachricht gedacht werden, welche Milizia von dem Werke gibt. In den Vite[166]) sagt er: »La Colonna cocleare nella Piazza del Mercato di Vienna, consimile alla Trajana, o all Antonina, è parimente di disegno del Fischers. Non so di qual pregio sia la di lei scultura, nè se sia opera del nostro Architetto, il quale era anche Scultore. Quel che è certo, si è, che il piedestallo di essa colonna non è in verun conto paragonabile, non già al belissimo della Trajana, ma neppure a quello dell' Antonina.« Und im Dizionario[167]) heisst es: »La Colonna Cocleare nella piazza di Vienna, niente di buono.« Auf dem hohen Markte war stets lebhafter Victualienhandel, die »piazza del mercato« passt nur auf diesen Platz in dem damaligen Wien; als Autor wird Fischer ganz richtig angegeben, — wie in aller Welt kommt aber Milizia darauf, dass das Denkmal in Form einer Spiralsäule gehalten war? Man könnte an eine Verwechslung mit der Karlskirche denken; jedoch, wo Milizia von diesem Gebäude spricht, wird auch der Säulen alla Trajana ganz in der Ordnung gedacht. Der Verfasser spricht zwar nicht nach Autopsie; da er aber das Piedestal jener angeblichen Spiralsäule

auf dem hohen Markte tadelt, so muss man annehmen, dass ihm eine Abbildung vorgelegen sei. Existierte nun eine solche, so wäre nur der Schluss gestattet, dass vielleicht in der That ein noch älterer Entwurf Fischer's in jener Form bestanden habe, von dem wir nichts mehr wissen. Sein Lieblingsmotiv war die Trajana allerdings. Das führt uns aber wieder auf den Gedanken an das Bernini'sche Tabernakel zurück, an welchem ja ähnliche gedrehte Säulen angebracht sind. Vielleicht war der Baldachin in jenem allerersten Entwurf von solchen Säulen getragen, die Fischer dann in korinthische verwandelte, das Gesammtmotiv Bernini's aber behielt er bei?

Aus der Vergleichung des Modelles von 1706 und des heutigen Baues ergibt sich ferner, dass die noch vorfindliche Gruppe der Vermählung Mariens nicht diejenige des Holzbaues ist. Die Figuren des Brautpaares stehen auf den anderen Seiten. Joseph legt die Hand auf die Brust, — im späteren Monumente hält er einen langen Stab; der Priester segnet nicht ihre Hände, sondern breitet die seinen hinter ihnen aus; seinen Kopf deckt eine halbmondförmige Haube, nicht eine Mitra u. s. w. Küchelbecker (l. c.) sagt 1730, dass man das baufällige Holzmodell im vorhergegangenen Jahre »bis auf die drei Hauptfiguren hat abtragen müssen«; gleichwohl wurden dieselben für den Neubau aber nicht verwendet, denn die bestehende Gruppe ist, wie gesagt, von anderer Composition und erst für den Neubau von Corradini gemeisselt worden.

Aber es scheint, dass Küchelbecker über die Demolierung des alten Monumentes nicht gut berichtet ist. Dasselbe dürfte nicht erst 1729, sondern schon früher verschwunden sein. Wir haben folgende Anhaltspunkte: In den Jahren 1720—1721 war es noch da, wie die Stelle bei Neiner (l. c.) beweist: »Es haben sich zwar einige Nasenwitzige verlauten lassen, dass diese herrliche von Leopoldo primo Gott verlobte Saulen schon eine so geraume Zeit nicht zu rechter Vollkommenheit gelanget, sondern sich nur das alte Modell von Holtz zeiget: Welchen man aber gar leichtlich antworten kann; dass sie bedenken sollen, was vor grosse Unkosten und Aussgaben Ihro jetzt glorwürdigst regierende Majestät bey verschiedenen Kriegs-Empörungen zum Schutz des gantzen Lands und Stands auf-

gewendet, wie sorgfältig sie sich als ein Retter des Vatterlands erzeiget, und gleichwohlen lasset diese geheiligte Majestät an ihrem unermüdlichen Andachts-Eyffer nicht nach: Wenn meine Feder schweiget, so muss doch das von Ihro Keyserl. Majestät prächtigst aufgeführte Kirchen-Bau oder so genannte Carls-Kirche selbst reden und sagen: Carolus me fecit der grosse Carl hat mich auferbauet, wird also der Carolinische Eyffer in Auferbauung oberwehnter Saulen keineswegs ermanglen, solche zu baldiger Vollkommenheit zu bringen.« Auf der Ansicht des Platzes bei Kleiner-Pfeffel von 1725 aber vermissen wir bereits das hölzerne Provisorium, wenngleich auch der Neubau noch nicht errichtet ist. An der Stelle des alten, gegen die Wipplingerstrasse hin, erhebt sich bloss, ohne Baldachin, auf einem ganz einfachen Sockel, die jetzige, Corradinische Gruppe ganz allein, also nicht auf dem Standorte des Neubaues, der erst 1729 begonnen wurde.[168]) Die Hütten der Marmorschleifer standen schon längere Zeit da, die Fundamente wurden gegraben, im Sommer des genannten Jahres stand das Gerüst fertig.[169]) Es ist nach Pfeffel somit anzunehmen, dass 1725 schon die neue Gruppe fertig war und provisorisch aufgestellt, ferner der Holzbau bereits beseitigt gewesen sei, welcher Anschauung freilich die Literatur widerspricht. Denn Küchelbecker lässt denselben erst 1729 verschwinden; Fuhrmann berichtet, anfangs März 1732, also nur wenige Tage vor der Einweihung der neuen, sei die alte Säule abgetragen worden. Unbestimmt spricht Keyssler[170]): »Seine itztregierende Keyserliche Majestät sind im Begriffe, dieses schöne Denkmahl aus Marmor in Stand zu setzen, nachdem das hölzerne Modell davon durch Wind und Regen fast gänzlich zu Grunde gegangen. Das Hauptwerk wird ein Tempel mit sechs korinthischen Säulen vorstellen, in welchem Joseph und Maria vom Hohenpriester vermählt werden.« Dies ist unrichtig, denn der Holzbau ist nicht das Modell des neuen, sondern des unausgeführt gebliebenen vom älteren Fischer, ferner hat der neue nicht sechs, sondern bloss vier Säulen. —

Die Widersprüche in Bezug auf das Datum der Demolierung vermag ich nicht zu lösen; übrigens ist die Sache in Hinsicht der Geschichte des Kunstwerkes und seines Meisters von keinem weiteren Belang. In dem 1733 erschienenen

III. Theile des Pfeffel'schen Werkes, Taf. 6, ist das vollendete Denkmal zu sehen.

Das Monument von 1706 hatte folgende Inschriften:

VIRO MARIÆ DE QVA NATVS EST
IESVS
AVSTRIÆ TVTELARI
LEOPOLDO MAGNO VOVENTE
IOSEPHVS I. ROMAN. IMPERATOR
SEMPER AVGVSTVS EREXIT
M. DCC. VI.

Unter der Figur der Demuth:

HVMILITAS
EREXIT EVM
AB
HVMILITATE
IPSIVS.
Eccles. II.
v. 13

Unter der Figur der Reinheit:

PVRITAS
FLORES
MEI
FRVCTVS
HONORIS
ET HONESTA-
TIS.
Eccl. 24.[171])

Nach den Hofrechnungen soll der kais. Oberinspector aller Gebäu, Fischer, »wegen Aufrichten der Säule allhier auf dem hohen Markte« 2066 Gulden erhalten haben.[172]) Ich finde in den Protokollen des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen ad 20. März 1706 einen vom Kaiser erlassenen Passierungsbefehl an das Hofzahlamt wegen der »dem Oberinspectorn aller kays. gebäuen Johann Bernhardt Fischer von Erlach wegen auf-

richtender Saullen auf dem hohen Markh allhier auff unsern allergnädigsten Befelh à Conto 1000 fl.« zu bezahlen.[173]) Weiter findet sich vor, dass die hölzerne Construction 1711 repariert wurde, wofür Fischer 670 fl. angewiesen werden.[174]) Nach den Ausweisen des Jahres 1706 ist der Künstler im Hofstatus hinsichtlich des Gehaltes aber noch als Ingenieur angeführt und bezieht jährlich 600 fl., das nächstemal, 1719, schon mit 2500 fl., nämlich 2000 Gehalt und 500 Wagenpauschale, wie wir hören werden.

Wir brechen hier in der Geschichte des Denkmales ab, indem seine Herstellung in Marmor und nach veränderter Composition in einer viel späteren Zeit, dem Sohne Fischer zugehört.

Ein Actenstück desselben Jahres 1706 eröffnet uns weiteren Einblick in die Verhältnisse, in welche Fischer durch die erfolgte Ernennung zum Oberinspector der kaiserlichen Bauten getreten war. Es ist von Wichtigkeit, weshalb ich es in genauem Wortlaute folgen lasse.[175])

Am 2. Mai 1706 zeigte die Hofkammer Nachstehendes in Bezug auf unseren Künstler der Buchhaltung an:

»Von der kays. Hoff Cammer der N. Ö. Buchhaltung hiemit anzuzeugen und hat dieselbe auss beykommenden Insinuato am Kays. Obrist Hoff Maister Ambt so wohl als dem beygefügten Memoriali des Herrn Johann Bernhardt Fischers von Erlach des mehreren zuersehen auss was für ursachen vnd Motiven der dem impetranten beywohnenten sonderbahren Wüssenschafften vnd Experienz Ihro kay. Mayst. demselben die Oberinspection über alle Dero Lust und Hoffgebäu allergnädigst auffgetragen und diese bey allen andern potentien übliche dienst Stelle auch bey der Kays. Hoffkammer einzuführen, für dero höchster dienst zu seyn befunden haben.«

»Wann nun aber diese Oberinspection forderst dahin abzihlet, dass von Zeit zu Zeit bey allen kays. Gebäuen alle Jahr fleissig nachgesehen, durch die in tempore mit vorsichtigkeit vorgekehrte kleine reparationen künfftige grosse und kostbahre Haubt gebäu einerseits verhüttet, anderseits dasjenige was unumgänglich gebauet oder reparirt werden muss, mit möglichster Sparsamkeit durch einen in Sachen erfahrnen vorgenommen

vnd dirigirt werde folglichen die zu solchen Ende erforderliche vnd von ihme Herrn Fischer verlangender subordination deren Hoffbau vnd Handtwerckhsleuth dahin zillet dss so vil den Empfang vnd Verrechnung deren Verlags Gelder anbetrifft, solche wie bishero also auch forthin durch das Kays. Hoff-Bau-Ambt geführet, die Materialen herbeygeschafft und die Ambtirung bey den alten Herkommen gelassen werde; was aber die direction oder wirckhliche Vornembung deren Gebäu vnd Reparationen anbetrifft, solche ohne sein Herrn Fischers gutheissen oder vorwürffen fürohin nicht mehr durch das Hoff-Bau-Ambt oder jemanden, wer der auch seye, angefangen oder vnternommen werden könne.«

»Als wird die N. Ö. Buchhaltung alles dieses reifflich erwegen und hiernach sowohl für Ihme Herrn Fischern eine neue Instruction verfassen, als auch diejenige Puncta aussfindig machen, welche folglichen in des Hoffbauschreibers vnd anderer subordinirten Instructionen zu ändern oder gar aufzulassen seyn werden und zumahlen auch er Herr v. Fischern zu Bezeugung seynes treuergebensten Eiffers ein und andere ergäbige Vorschläg zu alljährlicher Bestreittung deren Bau-Verlags-Geldern an Hand zu geben sich erbotten, die Hoffkammer solche auch commissionaliter examinieren zu lassen intentioniert ist: wirdet die N. Ö. Buchhaltung dieses abge (unleserlich) neue Instructionsproject desto förderlichen mit angehofften gutachten der Hoff-Cammer einschickhen, damit solches sodann gleichfahls durch die Commission überleget vnd zu Folge Ihro Kay. Mayst. dissfahls tragenden allergnädigsten Intention und wirklich erlassenen allergnädigsten Befelch dises Werckh ex integro stabilirt vnd ohne einigen Anstandt aussgemacht werden möge.«

Wir erfahren aus diesem denkwürdigen Documente also, dass die Oberinspectorsstelle bei Hofe insoferne etwas Neues war, als sie nunmehr einem Fachmanne, einem Architekten, übertragen wurde, was ja Scalvinoni nicht gewesen war. Bisher hatte das Hofbauamt im bureaumässigen Gange der Dinge derlei Arbeiten besorgt, jetzt soll es nur als dienendes Organ dem Künstler unterstellt sein, welcher selbst beauftragt wird, Vorschläge für den Geschäftsgang zu machen. Man sieht, Kaiser Joseph war auch in dieser Sache der erleuchtete Regent, als

den ihn die Geschichte sonst rühmt und feiert, und Fischer hatte damit viel errungen. Wie gross die Bedeutung dieses Sieges der freien Künstlerschaft über das Baubureau sei, das weiss eben die Gegenwart am besten zu würdigen, in deren Tagen der alte Kampf zwischen den beiden Factoren keineswegs erloschen ist.

Zeitlich geht der reproducierten Urkunde noch folgende Intimation voraus:[176] »Intimation ahn die Hoff Cammer dass Johann Bern. Fischer von Erlach zum Ober Inspector über Schönbrunn und alle kays. Hof vnd Lustgebäu resolvirt worden. Von der Röm. Kay. auch zu Hungarn und Böhmen Königl. Mayst. etc. Obrist Hoff Meisterambt wegen der löbl. k. M. Hoff Cammer in Freundschaft beizubringen allerhöchst gn. ihre K. M. hetten dem Hoff Architecto Joh. Bern. Fischer von Erlach die gnade gethan und ihme in ansehung seiner guten qualiteten vnd Capacitet auch in der Architectur erworbener gueter Wissenschaft die Ober Inspection über dero Lusthauss zu Schönbrunn mithin über alle andern dero Hoff- und Lustgebäu allergnädigst auffgetragen, dergestalt dass Er darüber die Ober Inspection haben und Ihrer Kay. May. Nutzen und Dienst dabei zu beobachten sich alles fleisses ahngelegen sein lassen solle, mit dem ferneren allergnädigsten Befelch, dass man Ihm Joh. Bern. Fischern von Erlach wass diessfahls seine Besoldung und unterhaltung, dass die weitere einrichtung seiner Ober-Inspections obliegenheiten, wie nicht weniger die Subordination der Bau- und Handwerckhs- Leuthen betr. ahn die löbl. Hoff Cammer wie hiemit beschieht remittirn solle, welche darüber das weitere zu verfügen wissen werde. Dero im Uebrigen dass Kay. Obrist Hoff Meister ambt zu ahngenehmer Freintschaffts erweisung willig vnd bereith verbleibt.«

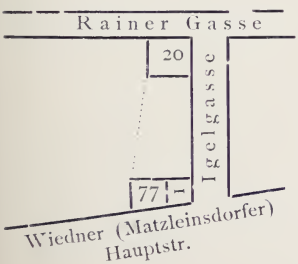
Aus dem folgenden Jahr, 1707, ist uns eine seltsame Nachricht von dem Meister überliefert. Ich habe sie an ungewöhnlicher Stelle unvermuthet gefunden. Es ist bekannt, dass Fischer in der berühmten Mariazeller Wallfahrtskirche schon in früherer Zeit beschäftigt war, und an seiner Stelle wurde bereits angedeutet, dass der Künstler nicht nur 1693 an dem neuen Hochaltar daselbst, sondern auch weitere Jahre für jenes Gotteshaus zu thun gehabt haben mag. Das schon angeführte Gedenkbuch des

sechshundertjährigen Bestandes der Wallfahrt in Mariazell gibt nun folgende, merkwürdige Nachricht.[177]) Der Neubau, d. h. das mächtige, an die alten, gothischen Schiffe angelegte Querschiff mit dem Presbyterium, wurde 1704 geweiht. Der streng-architektonische Stil dieser Theile, sehr abweichend von der spielend-barocken Decoration, welche Sciassia früher den gothischen Theilen hatte angedeihen lassen, erinnert an die Salzburger Universitätskirche und weist auf Fischer hin. Drei Jahre nach der Einweihung verweilte er aber wieder in Mariazell, und zwar, wie Sternegger erzählt, bei einem wunderlichen Vorfall. Der Autor handelt von der Gnadenstatue des Wallfahrtsortes, bekanntlich eine Holzschnitzerei, welche im XII. Jahrh. entstanden sein soll. »Es haben sich hieran (i. e. an das Nachbilden dieses alten Bildwerks) in vorgehenden Zeiten verschiedene Künstler, meistentheils mit vergeblicher Mühe gewagt. Besonders thate sich einer mit sieben anderen der Bildungskunst wohl erfahrnen im Jahr 1707 hervor, die man sammentlich in die heilige Capelle geführt, und mit allem was zur bequemlichen Vollendung ihrer Arbeit dienlich war, nach Begehren versorget hat. Die heilige Statue wurde entkleidet, und in unser, wie auch des damals berühmten Kaiserlichen Ingenieur, oder Hof- Bau- Kunst- Meister, des Herrn von Fischer, Gegenwart auf den Altar herabgesetzet; kaum aber hatte der erste aus ihnen zu zeichnen angefangen, als er sich, weis nicht von was Schröcken eingenommen, aus der Capelle fortmachte, dabey hoch betheuernd, derley Schnitzwerk Lebenslang nicht mehr zu versuchen.«

Dass heilige Bilder zuweilen keine Freunde von Vervielfältigung zu sein pflegen, ist eine öfters vorkommende Sage. Ein Analogon zu Obigem findet sich in der Geschichte von dem Maler Johann Schnobel, welcher 1652 in Strakonitz die Maria vom heiligen Berge copieren wollte, jedoch »bonus et felix pictor, Divae Virginis statuam non potest depingere«.[178]) Uns ist indes das Mirakel von geringerer Wichtigkeit, wissen auch nicht, was Fischer davon gedacht haben mag. Von mehr Interesse scheint die Frage, wie der Künstler in jenem Jahre wieder nach Mariazell gekommen sein mag. Ebendamals fand die grosse Wallfahrt der Kaiserin-Witwe Eleonora und ihrer Töchter,

der Erzherzoginnen Elisabeth, Anna Maria und Magdalena, sowie der Braut Karl's von Spanien, der Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolffenbüttel, statt. Möglich, dass Fischer in seiner Stellung bei Hofe gleichzeitig in Mariazell zu schaffen hatte? Näheres ist mir unbekannt.[179])

Mit demselben Jahre gelangen wir in Kenntniss von dem Realitätenbesitze, welchen sich der fleissige Künstler bereits erwirtschaftet hatte, der dann auf seine Nachkommen übergieng. Der Gegenstand lässt sich nur im Zusammenhange behandeln, weswegen hier von jenen Häusern die Rede sein soll, von 1707 an, bis sie aus dem Fischer'schen Eigen verschwinden. Heute ist die Vorstadt, in der sie lagen, in raschem Aufschwunge begriffen; neue Gassen, neue Zinskasernen entstehen an der Stelle der einstigen Landsitze an der Matzleinsdorferstrasse, damals eine stille, abgelegene Gegend. Hier kamen die Fuhrwerke aus Italien nach der Stadt, in der Nähe erhoben sich die Adelssitze der Starhemberg, Engelskirchner-Garelli, Althan, weiter östlich die kaiserliche neue Favorita mit ihren weiten Gärten, gegenüber aber das kleine Spital und Kirchlein zum Klagbaum und ringsum noch ausgedehnte Rebenpflanzungen, denn es gab im XVIII. Jahrhunderte noch eine Weinsorte des Namens Matzleinsdorfer, die zu den geschätzten Rieden gehörte. Von der Strasse zog sich das Terrain zu dem seit 1704 bestehenden Linienwall ansteigend empor, wo heute die neueröffnete Hungelbrunn- und Igelgasse hinauflaufen. Der Fischer'sche Besitz setzte sich aus drei Häusern sammt Gartengründen zusammen, nach der gegenwärtigen Situation in folgender Weise:



Das Haus, Igelgasse 1 entsprechend, hat Fischer erst erbaut, denn 1700 besass hier Hanns Heinrich Zinner, Hofgärtner in der Favorita, noch Weingärten, die man »am blechernen Thurmfeld in der Ried Liebharden oder Adelsbergen« benannte; 1707 erscheint Johann Bernh. Fischer von Erlach, Ihro Röm. Kays. Maytt. Ober-Bau-Inspector, grundbücherlich als Eigner. Ganz ebenso verhält es sich mit dem anstossenden

Nr. 77, nur dass hier Zinner schon ein Haus hatte, das »zum Blumenstock« beschildet war. Wahrscheinlich führte der neue Besitzer den Neubau auf diesen beiden Grundstücken. Hinter ihnen, also längs der damals noch nicht existierenden Igelgasse, zog sich nun ein Gartenstreif oder grösserer Hof hinauf, an dessen Ende dann die dritte Realität, jetzt Rainergasse 20 entsprechend, sich damit vereinigte. Sie hatte das Schild »zur Bethen« (Rosenkranz)[180]; über ihre Besitzer vor Fischer ist mir nichts bekannt. Die beiden letzterwähnten, »am Hungerbrunn« gelegenen Grundstücke erhielten am 30. Sept. 1707 von Kaiser Joseph I. das Privilegium »ewiger Hofquartier- und Kriegsfreiheit«, das dann Karl VI. am 19. November 1716 bestätigte.[181])

Nach Hofbauer gestaltete sich die Besitzfolge dieser Realitäten in nachstehender Weise, wozu der Stammbaum der Familie Fischer einzusehen sein wird: Igelgasse 1 gelangt nach Johann Bernhard's Ableben (1723) 1724 an den Sohn Joseph Emanuel; nach dessen Tode (1742) 1743 an seinen Sohn Karl Joseph; nach dessen in Ungarn erfolgtem Hingange (1770) 1773 an seinen jüngeren Bruder Franz de Paula, der es aber noch vor seinem erst 1807 eingetretenen Tode schon 1786 an den Ziegelbrenner F. A. Werk veräusserte.

Hauptstrasse 77 kommt in derselben Aufeinanderfolge 1773 an Freiherrn Franz de Paula von Fischer, nach dessen Tode (1807) 1808 an Josepha Neiner, geb. Freiin v. Fischer, vermuthlich seine Tochter, welche an den k. k. Rittmeister Mathias Neiner vermählt war. Sie starb, achtundsechzig Jahre alt, auf dem Neubau Nr. 293 am Schlagfluss, den 7. December 1842.[182]) Bereits 1838 aber hatte Josepha das Haus an die Bierversilberersgattin Caecilia Weigl verkauft. Es scheint das Hauptgebäude gewesen zu sein, das die Familie am längsten behielt.

Auch Rainergasse 20 muss schon früher weggegeben worden sein. Ich finde 1812 den k. k. Wechselsensal und Landwehr-Lieutenant, auch Grundrichter am Hungelbrunn, Franz Brabbée, als Besitzer. Früheres ist nicht bekannt.[183])

Von dem Aussehen der Gebäude, ihrer Inneneinrichtung, dem Garten wissen wir nichts. Auf der schlechten Abbildung der Wieden bei Ignaz Schachner's Lustra etc. lässt sich nichts

halbwegs Deutliches entnehmen; Johann Bernhard erwähnt diesen Besitz in seinem Testamente nicht ausdrücklich, wohl aber der Sohn Joseph Emanuel in dem seinigen. Er nennt ihn Haus und Garten zu »Nigelsdorff unweith des Clagbaum« (Nikolsdorf) und erwähnt, dass es von ihm »vielmehr zur lust und Zier der Famillie, als Zu einem anderwärttigen genuss und nutzen ist erbauet worden«. Demnach scheint erst Fischer jun. mehreres an den Bau gewendet zu haben; er wünscht auch in seinem letzten Willen, dass die Erben es »in dem jenig guten stand, in welchem es sich dermahlen befindet, erhalten«, sein Sohn Karl erhält es sammt »denen dazu gehörigen grundstücken, in denen Zimmern befindlichen mobilien, Mahlereyen«, und was zum domum instructum gehörig. Er möge es so in Stand halten, den Schwestern dort eine convenable Wohnung schaffen, und abermals trägt ihm der Sterbende auf, Haus und Garten nicht verfallen zu lassen, sondern als »Zier und decor« der Familie in Ehren zu halten. Man sieht, es scheint ein Schmuckkästchen gewesen zu sein, das den Besitzern lieb und theuer war.

Da beide Fischer, sowohl Vater als Sohn, in Häusern der inneren Stadt zur Miete wohnten, ist der Besitz, von welchem hier die Rede, als Sommerwohnung zu betrachten, welche umliegende Gründe und Weingärten umso angenehmer machten. Von den Malereien im Innern spricht das Testament des Sohnes, vielleicht waren aber auch die sonstigen Kunstschätze der Familie hier aufbewahrt, vielleicht die »Mahlereyen, schildereyen Vndt Kunststückh, wess Nammens oder Von wass materien Sye immer Seyen«, welche ihm vom Vater vermacht worden waren, oder dessen aus Italien mitgebrachte Medaillen, welche, wie zu berichten sein wird, der Sohn später theilweise verkaufte.

Bei der Demolierung der sehr stark in Abnahme gekommenen Gebäude wurde leider ganz rücksichtslos vorgegangen und hat niemand eine Untersuchung oder Aufnahme veranstaltet. Übrig geblieben ist nichts als ein en relief gemeisselter Wappenstein. Es ist bereits das freiherrliche Wappen des jüngeren Fischer, also nach 1735 entstanden, die Art der Anbringung des Steines lässt sich schwer bestimmen. Derselbe ist dem Museum der Stadt einverleibt und Em. Hütter hat darnach in $^1/_{10}$ Naturgrösse ein Blättchen radiert.[184])

Die benachbarten Sommersitze waren zum Theile Villeggiaturen, welche den Charakter Fischer'scher Architektur sehr deutlich zur Schau tragen. Von jenem der Althan soll noch Mittheilung gemacht werden; das dem Grafen Thomas Gundacker von Starhemberg gehörige ist nach Fischer's d. J. Zeichnung bei Delsenbach 1715, Taf. 29—30, publiciert; das Engelskirchner', später Garelli'sche, erscheint auf demselben Blatte und ist noch als Palais Sr. kais. Hoheit Herrn Erzherzogs Rainer erhalten. Von der Starhemberg'schen Anlage ist das nach Delsenbach prachtvolle, vordere Hauptgebäude bei der Umwandlung des Gutes (welches von früheren Besitzern her den Namen Schaumburgerhof hatte) in die neue Vorstadt: Schaumburgergrund, 1813 demoliert worden. Das kleinere, rückwärtige Gebäude blieb jedoch mit einem Theile des schönen Parkes bestehen, kam 1811 in Besitz des Grafen Johann N. von Keglevics von Buzin und 1841 in jenen der Fürsten Schönburg-Hartenstein, welche es noch bewohnen. Wie mir Ihre Durchlaucht Princesse Marie zu Schönburg mittheilte, schreibt die Tradition im Hause den Bau seit jeher Fischer von Erlach zu. Und in der That hat der reizende, niedliche Miniaturpalast vollständig den Typus seines Villastiles mit der Ausbauchung der Mittelpartie, welche besonders an das Schwarzenberg-Palais und an die XVIII. Tafel im »Entwurf« erinnert. Dass auch das Starhemberg'sche Hauptgebäude und das benachbarte Engelskirchner'sche Varianten des Fischer'schen Villatypus sind, lehrt ein Blick auf die Abbildungen; aber es wäre allzukühn, deswegen ihn schlankweg als den Architekten hinzustellen. Es ist das sehr wohl möglich, aber es können sich ebensowohl auch längst andere Baumeister dieser seiner in Wien herrschend gewordenen und, wie die Stiche lehren, beliebten Entwürfe bemächtigt und bei den damals wie Pilze aus der Erde wachsenden Landhausbauten um Wien in Anwendung gebracht haben. Über die Geschichte dieser Landsitze fast ausnahmslos höchst schlecht unterrichtet, müssen wir uns damit begnügen, zu sagen, dass sie alle beinahe das Gepräge seines Stiles tragen. Der Bau des Starhemberg'schen Lustgebäudes, zu dem ein 4600 Quadratklafter umfassender Garten gehörte, scheint unter dem Bruder des berühmten Vertheidigers Wiens gegen die Türken, dem

Grafen Thomas Gundacker (1663—1745), kais. Hofkammer-Praesidenten, zwischen 1700 und 1716, durchgeführt worden zu sein, denn in jenem Jahre beginnen eine Reihe Grundeinlösungen durch den Grafen und im letzteren erhebt der Kaiser das Schloss zum steuerfreien Edelsitze.[185])

Sehr gut sind wir über das Engelskirchner'sche Lustgebäude unterrichtet. Der Hofhandelsmann Leopold von Engelskirchen, welcher die Prachtstoffe für Kleider und Festlichkeiten bei Hofe lieferte[186]), kaufte sich hier 1710 und 1711 an; bei Delsenbach sehen wir schon das fertige Gebäude. Als der Eigenthümer später jedoch executiert worden war, kaufte der berühmte Gelehrte Johann Baptist von Garelli 24. Octob. 1724 die schöne Realität, die dann auf seinen Sohn Pius Nikolaus übergieng.[187]) Der jüngere Fischer wurde dadurch beinahe zum Nachbarn Garelli's, — es lagen nur zwei Parcellen zwischen ihnen, — mit dem er eben um jene Zeit, als der Bau der Hofbibliothek begonnen hatte, als deren Praefecten und eifrigen Förderer des Werkes gewiss in lebhaftem Verkehre stand. Das Garelli'sche und das Starhemberg'sche Gebäude haben in der Hauptanlage viele Verwandtschaft, besonders durch den charakteristischen quadratischen Mittelbau und die Giebeldächer über den Pavillons, doch springt an letzterem Bau in der Mitte das Portal convex vor, während beim Engelskirchner'schen zu der flachen Façade seitliche Treppen emporführen. Das heutige Palais Rainer ist das alte Engelskirchner'sche, Garelli baute dann nur ein Nebengebäude auf dem Areale. — Soviel über das Sommerhaus der beiden Fischer, welche dort sowohl im Kreise ihrer Schöpfungen als ihrer Freunde ein behagliches retiro gehabt zu haben scheinen.

Die unaufhörlichen grossen Unternehmungen liessen Johann Bernhard allerdings nicht viel der Musse sich erfreuen. Ein grossartiger Bau nahm eben im Jahre 1707 in Prag seinen Anfang: es ist das Palais der Grafen Clam-Gallas daselbst, eine der edelsten Schöpfungen des Meisters. Es ist bereits angeführt worden, dass Fischer durch die Protection, deren er sich bei dem Oberststallmeister Graf Philipp Sigismund von Dietrichstein erfreute, in Berührungen mit dem Hause Clam-Gallas gelangte,[188]) indem die beiden Töchter Dietrichstein's

die Gemahlinnen Wenzel Grafen Gallas wurden. Graf Johann Wenzel war zu Hořenowes in Böhmen den 23. Mai 1669 geboren; er führte die Titel: Erbherr auf Friedland und Reichenberg, kais. Kämmerer, geheimer Rath. Am 24. Juli 1708 wurde er oberster Landmarschall in Böhmen, Botschafter in London, 1712 Obersthofmeister der Erzherzogin Maria Elisabeth, 1714 Gesandter in Rom. Als er noch die Würde eines Vicekönigs und Generalcapitäns von Neapel erlangt hatte, hielt er in dieser Stadt am 4. Juli 1719 einen überaus prachtvollen Einzug, starb aber schon am 25. desselben Monates.[189])

Über den Anfang des Baues, welchen Fischer für diesen prachtliebenden, mächtigen Aristokraten ausführen sollte, kommen in der Literatur wieder einige Irrthümer vor. Meistens wird erst 1712 als Jahr des Beginnes bezeichnet.[190]) Die Grundsteinlegung fand jedoch schon 1707 statt, dann scheint 1719, also in dem Todesjahre des Bauherrn, eine Stockung eingetreten zu sein.[191]) Ausführlicher lässt sich Jos. Dobrowsky über die Baugeschichte vernehmen: »Das gräflich Klam-Gallasische Haus ist zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts von Fischer von Erlachen gebauet worden. Der Saal ist darinn nicht zu Stande gekommen, aber aus dem Entwurfe zu schliessen, so hätte dieser Saal mit zu den besonderen Schönheiten dieses Pallasts gehört. Dafür hält man die artige Stiege und prächtige Faciade. Dieser grosse Architekt hat den Riss davon in Kupfer stechen lassen, und seinen übrigen Abbildungen von Gebäuden beygefügt.« Und in der Note heisst es: »Entwurf einer histor. Architektur. Fol. Wien 1715—1721,« wobei das Datum falsch citiert ist, denn es gibt vom Entwurfe keine Ausgabe von 1715.[192]) Schottky erwähnt, dass die Decken der Haupttreppe und jene in den Zimmern »ein Italiener«, nämlich Carlo Carlone, gemalt, der statuarische Schmuck im Hause wird übereinstimmend dem Prager Bildhauer Mathias Braun zugeschrieben. Da dieser virtuose und effectreiche Barockplastiker sonst aber mit den Fischer in keinem Zusammenhange steht, es also nicht nöthig scheint, eingehender auf ihn zurückzukommen, so begnüge ich mich hier, die Literatur über denselben, so vollständig sie mir bekannt ist, zu vermerken.[193]) Er ist in Innsbruck 1684 geb. und starb zu Prag 15. Februar 1738.

Im Schlosse zu Friedland befindet sich heute noch, wie mir Herr Prof. Rudolph Müller in Reichenberg freundlichst zu wissen machte, das in Pappe hergestellte Modell des Palastes, welches allgemein als das von Fischer herrührende bezeichnet wird. Das Frontispice trägt die Aufschrift: FIDEM FATI VIRTVTE SEQVEMVR. Heute macht das grossartige Gebäude im Inneren den Eindruck des Unfertigen und späterer, dürftigerer Fortsetzung des Werkes, dem Zeitstil und Kunstliebe nicht mehr gewachsen waren. Unter Graf Franz Ferdinand fand 1812 im Geschmacke jener Zeit eine sogenannte Vollendung statt. Noch muss der Vollständigkeit wegen bemerkt werden, dass Bergmann am citierten Orte von dem Palais meint, es sei im altflorentinischen (!) Stil, angeblich (!) von dem alten Fischer von Erlach errichtet. Seine Autorschaft verkündet uns der Meister selbst, indem er auf der 8. Tafel des IV. Theiles im »Entwurf« zu der Darstellung der Façade schreibt: »Façade des Pallasts welchen S. Hoch. Gr. Excell. Joan. Wenceslaus Graff von Gallas, Hertzog von Lucera etc. zu Prag. in der Alt-Statd erbauen lassen. — J. B. Fischers v. E. inv. et. del.«

Über die malerische Ausschmückung des Inneren theilt mir Herr Dr. Pazaurek in Reichenberg gütigst mit, dass in einem von dem Maler J. Q. Jahn nach 1755 verfassten Manuscripte des Prager Rudolphinum-Archives Carlo Carloni als der Meister der Fresken in Sälen und Stiegenhäusern angeführt wird, also Carlo Carlone. Dr. Pazaurek hält aber bloss das grosse Treppenbild (Apollo auf dem Sonnenwagen in Gesellschaft der Musen) und zwei Deckenbilder im zweiten Stocke für sein Werk (Mercur im Rathe der Götter, Krönung der Kunst und Wissenschaft): ihr Colorit in lichtocker und braun entspricht ganz dem Meister. Roher, von anderer Hand sind: Jupiter verjagt die Eris, und: Minerva entrückt den Helden der Sinnlichkeit. Eine dritte, venezianische Hand zeigt die Venus am Plafond des Wintergartens, die zehn kleineren Treppen- und Podestbilder gehören der zweiten und dritten Hand an.

Einen hübschen Holzschnitt, welcher das Portal mit den Karyatiden Braun's darstellt, hat C. E. Döpler geliefert;[194]) in dem Werke Ebe's ist ein Theil der Façade reproduciert mit

dem Urtheil über Fischer: »sein beiweitem bestes Werk«. Mindestens die Façade und die Theile des Vorderhauses, meint der Verfasser, verdienten solches Lob, während das Übrige kalt und flüchtig behandelt wäre, wie so oft bei seinen Bauten. Zum Schlusse noch das höchste Berlinische Lob in der Kritik, dass diese Architektur Verwandtschaft mit Schlüter zeige.[195]) Einige Ähnlichkeit mit gewissen Motiven und Formen des Berliner Schlosses lässt sich auch in der That an der Façade entdecken, die denn von den sonstigen Schöpfungen Fischer's in Einigem abweicht. Ob das Palais Gallas gerade deshalb aber sein beiweitem bestes Werk zu nennen sei, mag dahingestellt bleiben, so sehr wir gerne bekennen, dass alles ihm ertheilte Lob vollverdient ist. Jedoch, man darf also doch nicht sprechen, wenn man sich an die Karlskirche und anderes erinnert. Von directen oder indirecten Beziehungen zwischen Fischer und Schlüter ist auch nicht das Allergeringste bekannt; gegenseitige Annäherungen des Stiles der Meister lassen sich nur dadurch erklären, dass das eine oder andere Werk wechselseitig angeregt haben dürfte; auch nach Schlüter hat man Fischer's Reitschulmotiv an der Spree noch weidlich auszubeuten verstanden, was natürlich nicht hindert, dass die moderne norddeutsche Kunstliteratur, wenn sie am besten mit dem Österreicher zufrieden ist, ihm keine höhere Ehre anzuthun weiss, als ihn mit Schlüter zu vergleichen, was an sich ungeschickt ist. Schlüter steht Fischer's künstlerischem Lebenselement, dem römischen Stile der Classicisten jener Epoche, ganz ferne, seine Barocke hat vielmehr nordischen Charakter. Das hat zwar derselbe Ebe an anderer Stelle[196]) richtig erkannt, wenn er sagt: »Fischer ist abhängiger (!) von der römischen Architekturschule (als Schlüter)« — nur, dass wir diese seine Art nicht mit dem Ausdrucke »abhängig« als Mangel, sondern vielmehr als Vorzug verstehen möchten. Dann fährt Ebe fort: »und (Fischer) zeigt mitunter eine bedenkliche Vernachlässigung des Details; indess nehmen seine monumentalen Schöpfungen doch (!) einen hohen Rang ein und geben ihrem Urheber das Anrecht, eine eigenartige Geltung als deutscher Meister zu beanspruchen.« Es hat wohl seine guten Wege mit diesem Deutschthum Fischer's, wennauch, übereinstimmend mit dem modernen Ebe, schon Wagner

und andere Zeitgenossen des Meisters von seiner deutschen Kunst gegenüber den Welschen nicht wenig zu rühmen wussten. Und wenn sogar Fischer selber sich als deutschen Künstler gefühlt haben sollte, so wissen wir doch heute genau aus kunst- und stilgeschichtlichen Gründen, dass er nur ein Widersacher des Schwulstes der Welschen, aber zugleich ein begeisterter Anhänger ihrer strengen Theoretiker war, insgleichen der Principien der römisch-classischen Architektur — Factoren, die er im ganz grossen, kosmopolitischen Sinne der Kunst erfasst hatte — so dass also nichts falscher wäre, als etwa an ein deutsches Künstlerthum Fischer's im nationalen Sinne, nach modernem Zuschnitte, zu denken.

Aus den Jahren 1709 und 1710 liegen wichtige Actenstücke vor, aus deren Inhalt über die Gehaltsverhältnisse des Meisters bei Hofe Ausführliches zu entnehmen ist. Ein Referat, welches am 28. October 1710 expediert wurde, macht der Hofkammer zu wissen, dass, nachdem Fischer als Ingenieur ursprünglich 600 Gulden bezogen hatte, auf sein Memoriale vom 1. Mai 1709 eine kaiserliche Resolution erflossen war, infolge deren ihm zu seiner vorher genossenen jährlichen Besoldung per 600 fl. und der bei dem Innerösterreichischen Hofpfennigamt gehabten 500 fl. jährlicher Pension noch 900 fl. dergestalt zugelegt wurden, dass er vom 1. Mai 1709 an mit besagten 600 alter Besoldung, dann den 500 fl. Pension, »welche solchergestalten qua talis cessirt hat,« ferner mit den ihm allergnädigst zugelegten 900 fl. jährlich im ganzen zweitausend Gulden zu geniessen haben sollte.

Schlimm waren nur die grossen Rückstände der Bezahlung. Fischer hatte, wie das Referat weiter berichtet, von April 1705 bis Ende April 1709 an altem Gehalte ausstehend 2150 fl.; von seiner augmentierten Besoldung bis Ende Juli 1710 — 2500 fl.; schliesslich von der Pension 2041 fl. 40 kr. Um diese Forderungen befriedigen zu können, machte die Hofkammer dem Kaiser den Vorschlag, die niederösterreichischen und mährischen Salzamtsgefälle zur Zahlung anzuweisen. Das geschah denn auch. Am 25. October 1710 ergieng ein »befelch an den Salzambtman allhier Baron von Porttenfeldt« des folgenden Inhalts: »Wan wir nun gnädigst resolvirt haben an statt dass

wir vor einiger Zeit des vorigen Bischoffn zu Würztburg Freih. von Guttenberg's Erben des jahrl. Inter. zu 6 pro Cento von Ihrer gehabten Forderung per 100m fl. so lang biss dise summa Zur Zahlung richtig angewiesen vnndt abgeführt sein würdte, jahrl. aus vnsern Dir gnädigst anvertrauten N. O. und mähr. Saltz Ambts gefälls Handlungs Führung habe bezahlen lassen wollen, nunmehro daraus Ihme Fischer sowohl obige ausstandt pr 6691 fl. 40 kr. als auch obbemelte seine jetzige jahrl. Besoldung pr. 2000 fl. vnd zwar berührte ausstandt pr 6691 fl. 40 kr. in thuenlichen vnd sobaldt möglichen fristen, die Besoldung aber fürs künftig vom 1. Aug. d. l. J. an in quartaligen ratis, beedes gegen Vnsers gral Hoffzahlambtsquittung bezahlen zu lassen.«

Da nun auch von der neuen Besoldung seit 1. August bereits ein Quartal fällig war, so wird dieses zugleich angewiesen. Dass die neue Besoldung Fischer's im ganzen 2000 fl. betrug, hat auch Schlager ad annum 1712 gefunden.[197]) Der Name des kais. Salzamtmanns, von dem die Rede ist, war Bartolotti, Freiherr von Bartenfeld, aus einer hervorragenden und begüterten Familie, von welcher Johann Karl schon unter Leopold I. kais. General-Kriegszahlmeister gewesen war. Joh. Bapt. Bartolotti, Graf von Bartenfeld. Sie waren Grundbesitzer in Neuwaldegg und gelangten um 1730, wie bereits erwähnt, in den Besitz des dortigen, für die Stratmann wahrscheinlich von Fischer erbauten schönen Schlösschens.[198])

Im Jahre 1711 war zu Hamburg ein nicht unwichtiges Werk herausgekommen, welches ich auch bereits angezogen habe, wo von Schönbrunn die Rede war. Es ist P. J. Marperger's Historie Und Leben Der Berühmtesten Europaeischen Baumeister etc. Die Vorrede trägt schon das Datum 1710. Der Verfasser hatte von Fischer wohl nur aus zweiter Hand Nachricht, denn er verräth im ganzen wenig Vertrautheit mit süddeutschen Verhältnissen und wurzelte in Berlin. Doch muss er seine leider allzukurze Notiz über unsern Meister aus sehr guter Wiener Quelle empfangen haben; sie würdigt dessen Grösse gerecht und hat bezüglich seines »ewigen Namens« edel und verständig prophezeit. Ausserdem ist sie auch wertvoll, weil sie der Thätigkeit des alten Fischer's bereits in Breslau

gedenkt, wovon, soviel mir bekannt, keine einzige sonstige Nachricht etwas weiss. Die Stelle[199]) lautet:

»Wien die Kayserliche Residentz pranget heutiges Tags mit ihrem in der Architectur sehr erfahrnen Baron Fischer, welcher sich durch Aufführung des Kayserlichen Lust-Palatii Schönbrunn, wie auch anderer herrlicher Wienerischen Palatiorum mehr, (unter welchen sonderlich des Printzen Eugenii seines, an magnifiquer Architectur und kostbaren Auszierung fast allen andern den Rang disputirlich zu machen scheinet), einen ewigen Nahmen erworben, wie denn auch ausserhalb diser Weltberühmten Residentz Stadt noch an anderen Orten mehr stattliche Gebäude und sonderlich in Bresslau das kostbare Schreyvoglische Hauss von dieses Manns ungemeiner Wissenschaft in der Bau-Kunst ein stattliches Zeugniss geben können.«

Fischer, der auch hier irrthümlich Baron genannt wird, hat also vor 1710 einen ansehnlichen Bau in der Hauptstadt Schlesien's ausgeführt. Offenbar hängt das mit seinem Aufenthalte in Prag — vielleicht während des Baues des Palais Gallas, — zusammen. Seinen Sohn werden wir dann 1727 für den Bau einer reichgeschmückten Kapelle im Dom zu Breslau beschäftigt finden. Verbindungen des alten Fischer mit genannter Stadt erhellen mir aber noch aus einem andern Umstand. Die dort ansässige, hervorragende Familie der Bresler von Ascherburg war mit ihm befreundet. In einem Schreiben an den Wiener Gelehrten und gleichfalls Fischer's intimen Freund, Heraeus, vom 11. Januar 1714 schliesst Ferdinand Ludwig Bresler mit den Worten: »Aux Messieurs de Fischer mes Complimens« und in einem zweiten, an denselben Heraeus, vom 24. Mai 1714 empfiehlt Bresler einen Buchführer aus Amsterdam, Namens Châtelain, als sehr tüchtigen Mann: »Vielleicht kan auch Hr. von Fischern wegen seiner Architectura historica, et les Vues de Perspectives de Vienne etwas Beliebiges abreden. Bitte also unbeschwert meine gehorsamsten Empfehlungen an Hrn. v. Fischern von mir abzulegen, und den Hrn. Châtelain bestens zu recommandiren.[200]) Dieser Buchführer wurde von Bresler also für den Vertrieb der beiden Kupferstichwerke der beiden Fischer empfohlen, über welche wir noch eingehend zu handeln haben werden. Ferdinand Ludwig stammte aus dem schlesischen Geschlecht der Bresler

oder Bressler, war 4. Juli 1681 geboren, wurde 1703 geadelt, 1708 Mitglied des Rathscollegiums in Breslau, 29. Mai 1711 kaiserlicher Rath, von Karl VI. am 15. Juni 1716 neu bestätigt, 17. Nov. 1716 kais. Commerzienrath in Schlesien, er hat einige historische Schriften herausgegeben. Seine Gattin Anna Elisabeth, Tochter Georg's von Wirth, vermählt 13. Dec. 1712,[201]) schrieb ein Gedicht auf die Geburt eines Sohnes der Erzherzogin Maria Josepha, Königin von Sachsen-Polen, 1720; später wurden die Bresler in den Grafenstand erhoben.

Über das Schreyvogel'sche Haus, welches zuletzt die Hauptpost gewesen war, sagt Gurlitt, dass es »moderner Unverstand« im Jahre 1886 zerstört habe, obgleich der Bau einer der schönsten Kunstwerke Breslau's war und sich durch kräftige Reliefwirkung und reiche Decoration auszeichnete.[202])

Das Jahr 1710 sah auch den Baubeginn des herrlichen Trautson-Palastes in Wien, einer der schönsten Schöpfungen des Fischer'schen Genius. Der Bauherr, Fürst Johann Leopold Donat Trautson, sollte auch noch in späterer Zeit bei dem Baue der Hofbibliothek mit dem Künstler in Berührung kommen. Er war der Sohn des Grafen Johann Franz Trautson und der Gräfin Maria Margaretha, geb. Freiin von Rappach; ist geboren 21. Mai 1659, gestorben 18. October 1724, und hat eine grosse Zahl von Ämtern und Würden innegehabt. Wirklicher Reichshofrath 1683, wurde er 1685 Kammerherr des römischen Königs, 1694 dessen Oberstkämmerer und Vice-Ajo, 1695 geheimer Rath, erhielt 1698 das goldene Vliess; 1705 wurde er kaiserl. Oberstkämmerer, 1709 Conferenzrath und Obersthofmeister des Kaisers, 14. März 1711 Reichsfürst; 1712 zum Praesidenten des Reichshofrathes ausersehen, lehnte er ab, nahm aber 1715 die Gouverneurstelle des kurz vorher gegründeten Universal-Banco an und 1721 bekleidete er abermals die Würde eines Obersthofmeisters. Johann Leopold Donat, der erste Fürst Trautson, war der Vater Johann Wilhelm's (geb. 5. Jänner 1700, gest. 31. October 1775) und des Joh. Joseph (geb. 27. Juli 1704, gest. 10. März 1757), seit 1751 Erzbischof von Wien, nach welchen Sprossen mit den Söhnen Joh. Wilhelm's das berühmte Haus ausgestorben ist. Wenn hie und da gesagt wird, Johann Wilhelm sei der Erbauer des Palastes gewesen, so ist das un-

richtig; er zählte erst zehn Jahre, als die Grundsteinlegung stattfand.

Der Bau ist sehr rasch vonstatten gegangen, er scheint bloss zwei Jahre, von 1710 bis 1712, gedauert zu haben.[203]) Als Fischer's Erfindung verbürgt ihn uns die Aufnahme der Zeichnung der Façade in dem »Entwurf«, wo diese Ansicht die Unterschrift trägt: »Inventée et ordonnée par J. B. Fischers d'Erlachen. Dessiné J. E. Fischer d'E.« Dies ist die sechste Tafel des vierten Theiles, die folgende stellt die Gartenseite vor und ist laut Unterschrift ebenfalls von J. E. Fischer 1711 gezeichnet. Der Stecher des zweiten Blattes war Benjamin Kenkel, es führt seinen Namen auch in dem Manuscript-Exemplare des »Entwurfs« von 1712, welches die k. k. Hofbibliothek besitzt, während derselbe in den Ausgaben weggeschliffen ist. Das Blatt unterscheidet sich wesentlich von den übrigen im Werke, die von anderen Stechern herrühren; es kommt hie und da mit dem Namen Kenkel's auch einzeln vor.[204])

Benjamin Kenkel war ein Nürnberger Miniaturmaler und Stecher, Gatte der Miniaturmalerin Sabine, geb. Sedelmayr, Schwester des Kupferstechers Jeremias Jacob Sedelmayr, welcher später für den jüngeren Fischer im Vereine mit Salomon Kleiner die Stiche zu dem Werke über die Hofbibliothek liefern sollte. Sedelmayr zog damals aus Augsburg zu seiner Schwester nach Wien. Kenkel selbst dürfte wohl durch Delsenbach, den hauptsächlichsten Stecher des »Entwurfes«, welcher ebenfalls aus Nürnberg stammte, Fischer empfohlen worden sein, aber der Umstand, dass er nur noch wenige Blätter neben dem Trautson-Palast fertigte und bei diesen in den Editionen sein Name beseitigt wurde, scheint anzudeuten, dass der Herausgeber eben nicht sehr zufrieden mit seiner Leistung war. Von einem Kenkel führt Wawra — mit der Namensangabe J. J. Kenckel — ein geschabtes Folioblatt, Porträt des Historikers Hübner, und ein gleiches des Senators von Nürnberg, J. Haller von Hallerstein, an.[205])

Obige dürftige Nachrichten in biographischer Hinsicht bringt Füessly, welcher den Vornamen des Künstlers nicht kennt. Daneben hat er aber noch einen Johann Kenkel, den er als Herausgeber von Schwarzkunstblättern anführt, worunter

zwanzig Bildnisse vom Jahre 1708. Das schiene sonach derjenige der Auction Wawra zu sein, möglicherweise ist es ein Glied derselben Familie, besonders, weil von seinem Vermächtnisse an die Augsburger Akademie die Rede ist, was wieder daran erinnert, dass Benjamin's Schwager, Sedelmayr, auch aus jener Stadt kam.[206]) Johann Kenkel, Maler und Stecher in Augsburg, dann in Nürnberg ansässig, ist 1688 geb., 1722 gest. Bei dem Tode Kaiser Joseph I., 1711, hat Benjamin das bei den Michaelern errichtete castrum doloris (von Beduzzi, Mon. des Wr. Alt. Ver. 1894, pag. 108), jenes bei den Augustinern (von Fischer von Erlach), von welchem die Rede sein soll, und dasjenige bei Sct. Stephan in Gross-Folio gestochen.[207]) Johann's Lehrer waren Isaac Fischer und Chr. Weigel. 1717 stach er das Bildniss des Herzogs Ludwig von Braunschweig.[208]) Weitere Ansichten des Trautson-Palais finden wir in Kleiner-Pfeffel's Prospecten,[209]) ferner einen sehr schlechten Stich, ohne Angabe des Verfertigers, bei Kurzböck,[210]) endlich existiert eine Tuschzeichnung, 14 *cm* hoch und 18 *cm* breit, mit der Bezeichnung Erhard, eines sonst nicht bekannten, ziemlich dilettantischen Zeichners.[211])

Von alten Mittheilungen über das Gebäude ist sehr wenig erhalten. Die Lustra decem coronae etc. Schachner's 1734 berichten: »Quas inter primum facile locum obtinet Principis Trautsonii Palatium in ipso suburbii aditu speciose assurgens, opere sane magnifico, qua urbi avertitur, sub peramplo propylaeo columnis aliisque architectonicae ornamentis ordinato introeuntibus aditum patefacit: sua altitudine complura in urbe palatia aequat; scalpri artificiis ornatum undique etiam superat. Pone hortus florum grata non minus fragrantia, quam amoena varietate consitus visitur, quem arbores peregrinorum pomorum feraces amplius commendant.« Was dieser Bericht von dem reichen plastischen Schmucke des Baues rühmt, hat seine volle Richtigkeit; in der That wüssten wir kein Fischer'sches Gebäude zu nennen, welches so vielfach mit Statuen und Reliefs ausgeschmückt wäre.[212])

Auch Küchelbecker spricht in verwandtem Sinne von dem Palaste, wo er von der Vorstadt Sct. Ulrich handelt: »Von denen weltlichen Gebäuden behält das schöne und prächtige

Fürstlich Trautson'sche Palais unter allen den Ruhm, welches nicht nur sehr gross, sondern auch von einer ungemeinen Architecture ist. Es hat dasselbe an der Facciata ein schönes Fronton mit Corinthischen Wand-Pfeilern, und oben auf dem Dach stehen sehr viele Statuen. Die Entrée und der Hof sind beyde sehr magnifique, und hat der letztere 24 Säulen; die Treppe aber ist von Marmor, der Bau-Meister von diesen Palast ist der alte Herr Fischer von Erlach gewesen.« [213])

Eine interessante Notiz gibt uns Fanti, indem er von der Ausmalung der Innenräume durch Chiarini spricht, welcher diese Arbeit mit Erlaubnis des Prinzen Eugen besorgte, in dessen Diensten er sich damals, wie wir gesehen haben, in Wien befand: »Desiderò intanto il Principe Trauson (sic!), che (Chiarini) nel suo Palazzo gli dipingesse non solamente la volta, ma tutte ancor le pareti d'una sala terrena; ne chiese il Chiarini al Principe (Eugen) il permesso, e questi benignamente gliel' accordò.« [214])

Wie wir gar nicht weiter zu versichern brauchen, ist selbstverständlich Milizia auch mit diesem Bauwerke unseres Meisters gar nicht zufrieden und schulmeistert er in diesem Falle folgendermassen: »Nè più ben inteso (als das Eugen'sche Stadtpalais) è il Palazzo, che lo stesso Architetto fece nel 1711 per il Principe de Trauthson con tanti risalti ed incurvature.« Wo Milizia die letzteren an dem Baue bemerkt haben will, ist uns ein Räthsel. [215])

Ganz kurze, wertlose Erwähnungen des Gebäudes findet man noch in einigen Werken. [216]) Abbildungen von Details der Decoration sind gegeben in dem Werke »Barock«, nämlich verschiedene Umrahmungen und Bekrönungen von Fenstern, sowie Decorationen von Schlusssteinen, [217]) und ferner von den prachtvollen Schmiedearbeiten der Oberlichtgitter in den Thoren einige schöne Beispiele. [218]) Siehe die Vignette am Anfang dieses Abschnittes.

Den Bau des Palastes, welcher seit 1760 durch Ankauf Maria Theresien's Sitz der von ihr gegründeten kön. ungarischen Nobelgarde ist, hat unter Fischer's Leitung der für ihn auch sonst, wie wir wissen, beschäftigte Wiener Baumeister Christian Alexander Oettl (Eckel) geführt. [219])

Die Façade besteht aus einem Risalit mit zwei Flügeln. In der Höhe folgen sich ein Parterre, Nobelgeschoss und oberes Stockwerk. Die Flügel zählen je vier, das Mittelstück drei breitere Achsen. In den Flügeln folgt das Parterre über Kellerfenstern mit horizontalen Steinfugen, in welche die ganz einfachen viereckigen Fenster mit Keilsteinabschlüssen eingesetzt sind. Jene der noble-étage zeigen reichere Bekrönungen im Bogen, auf Consolen aufruhend, in den Bogen sind ovale Medaillons mit figuralen Darstellungen eingesetzt, was Fischer häufig in Anwendung bringt und seinen Ursprung offenbar von antiken Gemmen hat. Das Dachgesims tragen bei den Flügeln zwischen den obersten Fenstern je ein Paar Consolen, den Abschluss bildet eine Attika, als Parapet, nicht als Balustrade gedacht, worauf Statuen stehen. Der Risalit hat im Erdgeschoss gleichfalls Steinfugen und drei rundbogige Thore, von welchen das mittlere unter einem von je einem Paar toskanischer Säulen zu beiden Seiten getragenen Balcon steht. Die Balconbalustrade flankieren je zwei Statuen, die Balustrade setzt sich auch unter den beiden seitlichen Fenstern fort. Durch beide Stockwerke gehen im Risalit Wandpilaster mit korinthisierenden Capitälen, neben dem Mittelfenster je ein Paar, an den Ecken je zwei hintereinander in perspectivischer Stellung. Die noble-étage hat Bogenfenster mit hohen, mascarongeschmückten Schlusssteinen, welche in Bogenbekrönungen eingeschlossen sind, die seitlich sich auf Voluten stützen, oben aber lagernde Figuren tragen. Im Mittelfenster befindet sich zwischen denselben das Wappen des Bauherrn. Der Risalit endet im dreieckigen Tempelgiebel, welchen Fischer als antikisierendes Motiv sehr gerne gebraucht. Attika und Giebelfiguren bilden den Abschluss, im Tympanonfelde aber ist die Versammlung der olympischen Götter en relief dargestellt. Eine Vergleichung mit dem Risalit der böhmischen Hofkanzlei liegt sehr nahe.

Die Seitenfront rechts, welche das Blatt 22 bei Delsenbach vorstellt, hat ein analoges Risalit mit Tympanon, doch ohne den heutigen Balcon, an den Ecken aber je einen in zwei Abstufungen vorspringenden Pavillon, was sehr an die zweite Gestaltung von Schönbrunn erinnert, im ganzen einundzwanzig Achsen — ist also mächtiger, als die Aussenseite. In den Winkeln der Eckpavillons

sind im Winkel gebrochene Freitreppen angebracht; Attiken befinden sich bloss über den Eckbauten und über dem Risalit, dessen Giebel auch hier ein Relief trägt. Vor dieser Hoffront breitet sich der heute verschwundene, schön stilisierte Garten aus, rechts steht ein triumphbogenartiges, mit jonischen Säulen und Statuen geziertes Gebäude — auf dem Stiche nur halb sichtbar. Auf dem 23. Blatte ist es ganz dargestellt, es enthält grosse Sculpturen und ist oben mit einem Diadembogen abgeschlossen.

Der Seitenfront gegenüber rahmte dereinst auf der anderen Seite den Garten die Orangerie ein, ein Parterre-Arcadenbau mit flachem Dache, an den Enden mit vorspringenden Pavillons von je zwei Bogenachsen, im ganzen zwölf Achsen und das Mittelgebäu umfassend. Dieses ist ein ovaler Vorsprung, wieder ganz wie Fischer stets bei seinen Villenanlagen zu verfahren pflegt, ganz offen mit Säulenstellungen, oben sich mit einem, das Übrige überragenden Tambour endigend, welcher ein Plattdach mit statuenbesetzter Balustrade zeigt — eine äusserst vornehme, echt südliche Anlage! Nach der Strasse, also in der Flucht der Hauptfaçade des Palais, begrenzte den Garten eine niedrige Mauer, in welcher zwischen vasengeschmückten Pfeilern ovale, oben mit Bogen abgeschlossene Fenster angebracht waren, deren Öffnungen von schönen Eisengittern verschlossen erscheinen — einigermassen ähnlich der Gartenmauer bei dem Palaste Harrach in der Herrengasse. Von alldem bis auf das Hauptgebäude ist leider heute kein Stein mehr vorhanden. Auf dem erwähnten Pfeffel'schen Blatte sieht man, wie Hauptfaçade und Seitenfaçade aneinandergrenzen, ferner die Gartenmauer, ebenso bei Kurzböck — 1779 — zu welcher Zeit also, obwohl das Gebäude bereits der ungarischen Leibwache gehörte, die Zerstörung noch nicht stattgefunden hatte. Der hässliche Tract wurde an der Stelle erst später, in unseren Tagen, aufgeführt.

Das Foyer überrascht durch seine grosse, vornehme Wirkung. Es sind, den drei Portalen der Façade entsprechend, drei hohe, breite Hallen, welche schier wie Schiffe nebeneinander laufen. Sie werden durch Säulenstellungen voneinander geschieden, aber auch dies auf die grossartigste Weise der Anlage. Je vier hohe toscanische Säulen von Sandstein sind zu

vier Gruppen vereinigt, so dass immer vier dicht aneinander geschart stehen. Das Foyer ist, wie der ganze hoheitsvolle Bau, sehr arm an Ornamentik, Decoration und Stuccatur, so dass die einfachen, grossen Linien und Formen der monumentalen Architektur nur umso gewaltiger wirken. In der Halle links steigt die Prachttreppe empor, welche zu des Meisters imposantesten Entwürfen zählt. Noch im Foyer sind ihrem Aufgange rechts und links je eine lagernde Sphinx vorgesetzt, deren Schabracken auf dem Rücken mit seinsollenden aegyptischen Hieroglyphen bedeckt sind. Die Anwendung des Sphinxen-Motives ist für Fischer bedeutsam, charakteristisch für seine theoretisierend-kosmopolitisch-kunstgeschichtliche Tendenz, die er im »Entwurf einer historischen Architektur« bethätigt hat, wo ja auch aegyptische Denkmäler eine grosse Rolle spielen; für Fischer, der in Rom ohne Zweifel mit P. Athanasius Kircher, dem Urvater der Aegyptiologie, Verkehr hatte, und auf dessen Porträt-Medaille von B. Richter aus dem Jahre 1719 am Revers ebenfalls eine Sphinx unter antiken Trümmern angebracht ist. Steigt man die paar Stufen zwischen diesen Ungethümen empor, so steht man auf dem untersten Podest der Treppe, einem viereckigen Raume, dessen Ecken ebensoviel colossale Atlanten einnehmen, ähnlich wie auf der Stiege des Eugen-Palais, doch in der Composition weniger barock-gewaltig. Von diesem Punkte öffnet sich nun das hohe, den Raum bis zum Dache einnehmende Treppenhaus, dessen Fenster in die Neustiftgasse gehen. Zunächst steigt ein mächtiger Hauptarm empor, theilt sich dann aber in zwei zurückspringende Parallelarme und beide leiten nun auf ein grosses Podest vor dem Hauptsaal. Ihre Balustraden mit Docken bestehen aus schönem gesprenkelten, grauen Marmor, die Decoration an den Wänden des Stiegenhauses ist streng und einfach gehalten, das Spiegelgewölbe hatte gewiss einst ein Gemälde, heute ist es übertüncht.

Den Treppenarmen entsprechend, führen nun zwei hohe Thüren in den Saal, welcher zwei Fensterreihen übereinander, also die Höhe von zwei Stockwerken hat. Wie im ganzen herrlichen Gebäude, ist auch hier heute alle alte Pracht verschwunden und der nüchternen, kasernmässigen Tünche gewichen, doch zeugen die mächtigen Wandpilaster mit Compo-

siten-Capitälen noch von der einstigen Schönheit des Raumes, welcher mich an den vom selben Architekten bald darauf errichteten Saal im Stifte Herzogenburg erinnert. Das grosse Spiegelgewölbe scheint in seiner Hohlkehle spätere, viel mehr moderne Stuccaturen erhalten zu haben; von einem Fresco ist gleichfalls hier nichts mehr zu sehen. In die Wohnungen des Garde-Capitäns und des Haus-Commandanten in der Bel-étage bin ich zwar nicht gelangt, doch versicherte man mich, dass auch dort sich gar nichts mehr von der alten Einrichtung, Malerei oder dergleichen erhalten habe.

Schreiten wir wieder die Prachttreppe hinab, so betreten wir aus der Thorhalle den ersten, grösseren Hof. Er hat vier Geschosse von verschiedenen Höhendimensionen, in den Bogen des Parterres bilden den Schmuck der Schlusssteine interessante Mascarons-Köpfe; die dem Thoreingang gegenüberstehende Fronte ist effectvoll angelegt, indem sie an beiden Seiten nur pfeilerartig je ein schmales Stück parallel mit der Aussenfaçade verläuft, in der ganzen mittleren Breite dann aber im Halbkreise einspringt. Hier führt dann nur Ein hohes Thor in den zweiten, kleineren Hof. Schön ist die Decoration der gedachten, coulissenartigen Seitentheile dieser Hoffronte, in denen ganz unten beiderseits Putti mit Muschelbecken (einst wohl Brunnen) angebracht sind und dann in der Höhe des Hauptstockes darüber in je einer Nische zwei weibliche nackte Figuren von sehr gefälliger Meisselarbeit stehen.

Der einstige, schöne Garten, den wir aus dem Stiche im »Entwurf« kennen, lag zur Rechten des Palastes, nicht hinter demselben; heute nehmen den Platz Reitschulen und hässliche neue Zubauten ein. Durch diese räumliche Disposition musste aber die diesem einstigen Garten zugekehrte, sehr breite Fronte des Gebäudes, die rechtsseitige also, sehr prächtig entwickelt werden und sie ist es auch heute noch, vollkommen dem Stiche entsprechend, mit ihrem mächtigen Tympanon, den Attica-Figuren, den reizvollen mythologischen Medaillons in den Bekrönungen der Fenster in der Noble-étage, sowie dem langen Balcon in deren Mitte, dessen schönes Eisengitter Fürstenhut und Namenszug des Bauherrn enthält. Im Parterre befindet sich hier in der Mitte eine salla terrena, die damals in den

Garten führte. Sie ist noch ganz erhalten und zeichnet sich durch eine hohe Schlichtheit der Decoration aus, die mir sonst auch bei Fischer nicht bekannt ist und doch völlig seinen Geist athmet. Die Wände des lang-viereckigen Saales sind mit prachtvollem grauen Marmor bekleidet, auch die Chambranen der Thüren bestehen daraus und überdies sind in den Wänden vier hohe Nischen aus demselben schönen Material gebildet. Nirgends begegnet ein Ornament, ja, die oberen Abschlüsse der Thüren sind fast schwer und lastend. Das Trautson-Palais ist, besonders in seinem Innern, der ernsteste, strengste Bau des Künstlers, den ich kenne. Seine heutige, kasernartige Verwendung muss man bedauern und den lebhaften Wunsch aussprechen, dass bei nächster Säuberung doch wenigstens den einstigen Fresken an den übertünchten Plafonds nachgespürt werde.

Unter den neueren erkennt Gurlitt an diesem Werke Fischer's (mit Abb. II. 2, pag. 225) die vollkommene Barockbildung der Ornamentik, das Vorwalten der Geraden in den Profilen und die »wahrhaft fürstliche Grösse« bei »völliger Beherrschung der Verhältnisse«. Diesem berechtigten Lobe wäre noch hinzuzufügen, dass der Architekt niemals wieder in seinen vielen Schöpfungen so glücklich die harmonische Vereinigung von hoheitsvoller Wirkung mit edler Einfachheit der Mittel zu treffen verstanden haben dürfte. Bei Pfeffel ist ein Blatt dem Palaste, ein zweites dem nicht mehr vorhandenen Garten gewidmet, dessen Baulichkeiten sehr deutlich auf Fischer's Studien in den Barock-Villen um Rom hinweisen. Das Treppenhaus mit seinen schönen Sphinxen und Statuengruppen ist eine imposante Schöpfung, den einstigen Gartensaal malte Chiarini, welchen der Prinz Eugen dem Fürsten zu diesem Behufe überliess. Wie die gesammte Architektur, dient auch ganz besonders das Portal zum Beweise dafür, wie viel von einer reinigenden Tendenz in Fischer's Streben lag. Er selbst hat neben dieser keuschen Architektur auch gar manches im kraftstrotzenden und üppigsten Perrückenstil geschaffen. Gerade der Balcon des Trautson-Palastes hat in Wien die zahlreichsten Nachbildungen gefunden. (Vgl. mein Wiener Portalwerk, Taf. IX.)

Der frühe Hingang seines edlen Kaisers mag unsern Künstler, wie die ganze damalige Welt, schmerzlich bewegt

haben. Der geistvolle Fürst, der grosse Kunstfreund, Joseph I. starb, erst zweiunddreissig Jahre alt, zu Wien am 17. April 1711. Nach altem Brauch wurden in den verschiedenen Kirchen der Stadt prunkvolle Leichengerüste, castra doloris, aufgerichtet, von denen dasjenige in der kaiserlichen Hofkirche bei Sct. Augustin nicht bloss als das hervorragendste bei diesem Anlasse, sondern als eines der prachtvollsten überhaupt, hervorgehoben wird. Seine Erfindung rührte von dem einstigen Lehrer des verstorbenen Regenten, von Fischer von Erlach, her. Wir besitzen sehr genaue Beschreibungen und gestochene Abbildungen davon.[220]) Die Leichengerüste bei Sct. Augustin wurden, wenn es sich um Todtenfeierlichkeiten für Mitglieder des Erzhauses und verwandter Höfe handelte, in dem Hauptraum des Gotteshauses errichtet. Das castrum selbst erhob sich im Mittelschiff des hohen gothischen Baues, zwischen den ersten vier Pfeilern gegen das Presbyterium zu, in einer solchen Colossalität, dass es in der Regel bis ganz zum Gewölbe aufstieg. Sämmtliche Fenster waren schwarz verhangen, Fussboden, Altäre, Stühle und alles Geräth mit schwarzem Tuch verhüllt, desgleichen der Hochaltar mittelst eines riesigen Vorhanges, von welchem sich noch ein zweiter, von Goldfond mit einem silbernen Kreuze, abhob. Tausende von Wachskerzen erhellten mit trübem Licht den Raum, dessen Anblick von einer schauerlichen Grossartigkeit war. Das ist die allgemeine Physiognomie, jener pompe, in deren Rahmen wir uns nun die gewaltige Fischer'sche Composition des castrums hineinzudenken haben.

Den Befehl zu seiner Errichtung gab Kaiserin Magdalena Eleonora, des Verewigten Mutter; Fischer entwarf den Plan, welchen zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker ausführten; den Text der bei solchen Gelegenheiten beliebten lateinischen Inschriften verfasste der kaiserliche Antiquarius Gustav Heraeus, — wie wir hören werden, liefen ihm aber die Jesuiten mit ihren barocken Wortspielereien den Rang ab. Heraeus hat die Sache sehr wichtig erachtet, was daraus hervorgeht, dass er davon eingehend in seinem Inscriptionen-Werk handelt,[221]) wo der apparatus funebris detailliert geschildert ist. Der Beschreibung ist ferner der Kupferstich eines Ungenannten — ohne Zweifel Delsenbach, — beigefügt, in 8°, welcher das castrum vorstellt

und bezeichnet ist: »Facies rogi Imp. secundum Archetypum editum a Dno. Jo. Bern. Fischer's ab Erlachen S. C. M. Primo Architecto«. (ad pag. 218.) Nach der Darstellung des Heraeus wurden vier der gothischen pilae in dorische Säulen umgewandelt, — »ordinis, qui Heroum est,« — so zwar, dass sie in einer Höhe von fünfzig Fuss die Trajanische und Antoninische Säule nachahmten, also eine echt Fischer'sche Idee! Die in der Schneckenlinie aufsteigenden Historien waren so ausgeführt, dass sie »in aere Corinthiaco« gegossen zu sein schienen. Nach ihrer Architektur gleichen sie vollkommen jenen an der spätern Karlskirche, statt der Rosetten an dem Halse sind aber geflügelte Todtenschädel und auf den Capitälen, den Fuss der Spitzbogengewölbe umgebend, Waffentrophaeen angebracht. Im Vordergrunde des castrums stehen, von Vasen umgeben, zwei mit Figuren besetzte Postamente; in der Mitte eine grosse Estrade auf Stufen, an den Unterbau des Pestdenkmals auf dem Graben erinnernd, worüber sich der Katafalk mit vielen Statuen erhebt. Über dem Sarge halten vier Engel einen riesigen Trauerkranz. Hinter dieser Hauptpartie zeigt sich dann eine Apotheose auf wallenden Wolken, über welchen der Kaiser als antiker imperator auf einer von zwei Adlern gezogenen biga emporfährt. Den obersten Abschluss bildet ein pompöser Baldachin mit der Kaiserkrone, unter welcher drei Genien eine Schrifttafel von ovaler Form halten. Von dem Baldachin reichen mächtige Draperien herab, ziehen sich durch die Säulen beiderseits in geschweifter Linie durch und sind an den Kirchenwänden in den Seitenschiffen befestigt, wo sie in Wolkenknäueln aufgeknüpft sind. Auf diesem Gewölk sitzen Figuren und steigen sehr hohe Obelisken mit Waffentrophaeen und einköpfigen Adlern empor. Die in der Luft schwebenden Wolken, welche überdies Obelisken, Figuren und Waffen zu tragen haben, können unsern Beifall nicht erringen, das Ganze aber, und besonders die stolze Apotheose des Kaisers, haben den Stempel echt künstlerischer, genialer Erfindung; es geht ein Ernst, eine Feierlichkeit und eine Erhabenheit durch, welche der Majestät des Kaisers und der Majestät des Todes gleich würdig empfunden werden müssen!

Ich lasse hier noch folgen, was Rinck über die Einzelheiten mittheilt.[222]) »Die erfindung und aufführung kommt her

von dem berühmten Kayserl. Ober-Bau-Inspector Joh. Bernhard Fischer von Erlach; die aufschrifften aber von den Kayserl. Antiquario Carl Gustav Heraus (sic!) Man bediente sich nemlich 4 grosser pfeiler, die sich mitten in der kirche befinden, und verwandelte dieselbe in 4 grosse trauer-säulen, dorischer ordnung, und zwar, weil sie 50 schuh hoch, dergleichen Colossalische geschichts-säulen, als zu Rom von Trajano und Antonio (sic!) Pio zu sehen sind. Sie bildeten in einem schneckenzug ab die glor-reiche thaten des Kaysers, und stellten ein halb erhobenes vom gelben metall gegossenes schnitz-werck (!) vor. Oben darauf stunden unterschiedene siegs-zeichen und zugleich eine Kurtze aufschrifft derer thaten, welche jede säulen gewidmet war. Also hiess es auf der ersten: »Ob Hispaniam assertam.« auf der andern: »Ob Galliam trivmphatam.« auf der dritten: »Ob Italiam liberatam.« und auf der vierdten: »Ob Belgiam restitutam.«

»Innerhalb dieser 4 säulen hieng mitten von dem obersten kirch-gewölb herab ein grosser trauer-himmel, aus welchem 4 schwartze mit güldenen flammen bestreute fürhänge, mehr als 60 schuh lang, herunter hiengen, und von schwebenden bildern gehalten wurden. Der oberste krantz des himmels war viereckicht, und hatte 64 schuh im umfang, in dessen höchsten spitze war eine grosse Kais. crone, und an jeder ecke zwey adler. Nächst unter diesen sahe man eine glorie, welche in der rechten hielte einen von sternen zusammen gesetzten Krantz der ewigkeit, mit der linken aber von dem sieg von der tapfferkeit einen schild empfieng mit dieser zuschrifft:

DIVO
IMP . CAES.
IOSEPHO I.
PIO . FELICI . AVG .
VICTORI . PERPETVO.

»Etwas tiefer herunter waren die christlichen tugenden des Kaysers, welche in freyer lufft einen cypressen-krantz von 60 schuh im umfang flochten. Sie waren: die göttliche liebe; die hoffnung; die entschlagung alles eiteln; die gedult, und der glaube. Endlich erschiene die spitze des trauer-gerüsts mit der Reichs- und 2 Königl. cronen belegt. Die todten-bahr ruhte

auf einer grossen urna, auf Porphyr-art, und war behangen mit einer trauer-decke vom schwersten gold-stücke, welche an den 4 ecken von Röm. klag-weibern gehalten wurde. Unten sassen in der traurigsten Stellung, als trauernde matronen: Röm. Reich, Ungarn, Böhmen, Dalmatien, Croatien, Sclavonien, Etwas tiefer, Oesterreich, Burgund, Steyermarck, Kärnthen und Tyrol. An der vorderen seite sass die warheit auf einer weltkugel, allerhand larven und blumen eines falschen lob's mit füssen tretend, in der lincken hielte sie die sonne, mit der rechten aber schrieb sie folgende aufschrifft in den grabstein:

ADESTOTE . QVICQVID . GENTIVM.
ORBIS . CHRISTIANVS.
CONTINET.
SVPREMO. OFFICIO. PERSOL.
VENDO.
RECTORI . VESTRO.
IOSEPHO . I . IMP. ROM. GERM.
CVIVS . ADMIRABILES . CORPORIS.
ANIMIQVE . DOTES . QVANTVM.
VOTIS . EXPETERE . LICET.
PER . OMNEM . VITAM.
PROMISERVNT.
FEFELLIT . SPEM . NATVRA . DVM.
IN . VEGETAE . AETATIS . FLORE.
VOBIS . ERIPVIT . EVROPAE.
DECVS . ET . PRAESIDIVM.
NON . FEFELLIT . VIRTVS. QVAE.
BIS . CORONATAM . PVBERTATEM.
MATVRAVIT . MATVRATAE . AETA.
TIS . BREVITATEM . RERVM . GE.
STARVM . MAGNITVDINE.
ET NVMERO . COM.
PENSAVIT.
NON . FALLIT . AVSTRIACI . IMPERII.
AETERNITAS . QVAE . CVM . VICTO.
RIARVM . HAEREDITATE . LEOPOL.
DI . ET . IOSEPHI . INFECTA . VIR.

TVTI . CAROLINAE . TRA.
DIDIT . CONFI.
CIENDA.

»Den übrigen theil des untern-fuss-gesimses nehmen auf Porphyr-art unterschiedene stuffen ein, die von silbernen leuchtern, und wind-lichtern schimmern. Die 4 äuserste ecken aber waren nächst den säulen ausgefüllet mit grossen grouppen oder bildern, welche des Kaysers vornehmsten tugenden andeuteten, und die regalien hielten. Man sahe also erstlich die sicherheit, in deren schooss auf einem küssen die Reichs-crone lag, mit beygefügten sinnbildern und aufschrifften. darnach die klugheit mit dem Reichs-scepter; samt der vorsichtigkeit mit dem Reichs-apffel. Ferner die gerechtigkeit mit dem Reichs-schwerdt. Und endlich die gnade mit der Ordens-kette des güldenen Vliesses. dabey wurde allezeit auf der andern seite eine mit todten-lampen besetzte feurige pyramide von zweyen bildern getragen; die erste von der zeit, und denen bey ihr schwebenden helden-thaten. die andere von der jugend und der ewigkeit. Die dritte von dem Mars und der glückseligkeit. Die vierte von dem todt und der liebe.« »Hinter diesem grossen trauer-gerüst, war an der wand von der Loretten-capelle (welche sonst gerad gegen über durch die öffnung des himmels bloss in's gesicht gekommen wäre) ein eingang zu einem Kayserl. Begräbniss, mit 4 säulen von Corinthischer ordnung angedeutet. Die verdachung crönten von oben niedergelassene wolcken, in welchen 2 auswärts gestellte Römische adler den Kayser auf einem sieges-wagen in die ewigkeit führten. Mitten aus dem bogen, der zwischen den säulen mit einer trauer-decke behangen war, brach aus dem fürhange das gerücht hervor, auf deren trompeten-fahne der in den alten triumphen gebräuchliche zuruff: Jo triumphe! angeschrieben stunde. Sonst war das ganze werck mit noch 20 sinnbildern ausgezieret, welche die vornehmsten thaten des Kaysers auf schildern vorstelleten, und mit besonderen auf- und unterschrifften versehen waren, welche aber hier anzuführen zu weitläufftig sind.[223])

Am 12. Juli 1711 erhielt das Hofzahlamt von der Kaiserin-Mutter als Regentin im Namen ihres Herrn Sohnes Caroli III.

Befehl, dem Herrn Fischer wegen »auffgerichtem castrum doloris Josephi I. als recompence« 500 fl. zu bezahlen. Wie wenig genau es damals mit Titulaturen zugieng, sehen wir auch hier wieder, indem der Künstler, der bereits Director aller kaiserlichen Gebäude war, wenigstens im Hausprotokolle noch Hofingenieur genannt wird.[224]) Auch von den Mitarbeitern ist uns einige Kunde erhalten. Die Bildhauerwerke rührten von Giovanni Stanetti, Franz Caspar, Tobias Kracker, Joh. Gabriel Frühwirth, Benedict Stöber her; Stanetti erhielt 1714 für seinen Antheil 930 fl.[225])

Das Leichengerüste Joseph's war dasjenige Werk unseres Meisters, mit welchem sein Genius dem echt-malerischen Geiste der Barocke seine letzte Huldigung darbrachte; er hat das aber auch in der brillantesten und grossartigsten Weise geleistet. Von derartigen castris ist uns durch den Stichel eine sehr grosse Menge überliefert worden; doch kenne ich kein Blatt, welches dem Entwurf Fischer's an imposanter Wirkung gleichkäme, indem seine grosse Phantasie dem Spielenden, das gewöhnlich an diesen mit kleinlichen Emblemen, iconibus etc. überladenen Erfindungen stört, aus dem Wege gegangen ist.

In jener Zeit stossen wir endlich auf ein Lebenszeichen des Sohnes Joseph Emanuel, der damals neunzehn Jahre zählte. Wir dürfen uns den Jüngling unter der künstlerischen Anleitung des Vaters stehend denken und gewahren auch bereits frühe Früchte seines Talentes. Die Zeichnung des Trautsonpalais, welche Kenkel für den »Entwurf« stach, fertigte Joseph bereits im Jahre 1711, in den beiden folgenden entstanden zwei andere, interessante Blätter, von denen ich hier zum erstenmal Nachricht gebe; auf das erste machte mich Herr Fr. Mares, fürstl. Schwarzenberg'scher Archivar, aufmerksam, der Frau Gräfin Serenyi, geb. Comtesse Leopoldine Harrach, verdanke ich es, beide genau kennen gelernt zu haben. Sie besitzen Grösse und Querformat der Blätter im »Entwurfe« und in den später von Vater und Sohn edierten »Prospekte«, für welches letztere Werk auch beide dann in Stich verwendet werden sollten.

Die Veranlassung zu ihrer Entstehung war jedoch eine ganz andere. Wir haben schon gezeigt, welcher Förderung die Künstler seitens des Hauses Dietrichstein und ganz besonders

durch den der jüngeren Nikolsburger Linie angehörigen Grafen Philipp Sigismund seit langem sich erfreut hatten. Dieser hohe Herr war 1711 zum Oberststallmeister des Kaisers ernannt worden. An seinem Namenstage nun stellte sich der junge Fischer mit einer sorgfältig gefertigten Federzeichnung ein, welche das Palais des Grafen auf dem Schweinmarkte (jetzt Lobkowitzplatz) vorstellt und die Unterschrift trägt: »Vue de l'Hotel de Son Excellence, Monseigneur le Comte Philippe Sigismund de Dietrichstein, Ministre de la Cour Imperiale et Chevalier de la toison d'or. Ce dessin a été dedié à Son Excellence pour Sa Fete le 26: du Mai 1711, avec la plus profonde Soumission par Son très humble et très obeissant Serviteur Joseph Emanuel Fischers.«

Die Zeichnung, welche in den »Prospekten«, auf Tafel 7 im Stiche von Delsenbach, wiedervorkommt, hat ohne Zweifel zu dem Irrthum beigetragen, dass das Dietrichstein'sche Palais ein Bau der Fischer wäre, — wovon hier schon die Rede war, — während seine Entstehung eine viel frühere ist.[226]) Das andere Blatt ist aus dem folgenden Jahr und aus gleichem Anlass entstanden. Der Oberststallmeister hatte die glänzenden Schlittagen des Hofes zu veranstalten, welche auf dem Mehlmarkt stattfanden und zu den prachtvollsten Festen des Wienerischen high life zählten. Den Schnee führte man dazu von ausserhalb der Stadt herein. Die Schlitten hatten allerlei phantastische Formen und waren von Künstlerhänden gefertigt, reich geschnitzt, gemalt und vergoldet; die Dienerschaft trug bei der Gelegenheit in der Regel neue Staatslivréen, kurz, es wurde der unerhörteste Aufwand getrieben.[227]) Wir erblicken den schönen Platz in seinem Winterkleid, den alten, vor-Donner'schen Brunnen in der Mitte, links die Fischer'sche Mehlgrube, rechts das Haus zu den sieben Säulen mit der nicht mehr bestehenden Loggia, die alte Façade der Kapuzinerkirche und rückwärts die damalige des Schwarzenberg'schen Stadtpalais. Der Thurm der heute ebenfalls verschwundenen Heiligen Geistkirche schaut über die Dächer, unten auf dem Schnee kreisen die zierlichen Schlittengefährte. Die Beischrift ist diesmals deutsch gegeben: »Ihro Hochgr. Excell. dem Hochgebohrenen Graffen, und Herrn . Herrn . Philipp Sigismund Gr:

von Dietrichstein etc. S. K. M. Obr. Stallmeister etc. Hat an dessen A. 1712 glück. erlebten Nahmens-Tage diese unvollkommene Abzeichnung einer unter Anführung des Obristen Stallmeisters gebräuch. Kaiser-Schlitten-Fahrt auf dem Wienerischen Neu-Markt als ein Opffer seiner unterthänigen Pflicht in tieffster Soumission gewiedmet Dero Excellenz Verpflichtester gehorsamster Diener Joseph . Em. Fischers v. Erl.«

Das Delsenbach'sche Blatt, welches nach der hier besprochenen Zeichnung für die »Prospecte« gestochen wurde, — natürlich gleichwie das vorige ohne die Dedication, — ist in der Edition von 1719 die Tafel 5. — Fischer's zufällige Abbreviatur seines Adelspraedicates aber hat zu einem öfters begegnenden Irrthum Anlass gegeben, nämlich zu der Annahme eines Künstlers namens Erl. So sagt schon Nicolai:[228]) »Vor ungefähr 12 oder 16 Jahren zeichnete J. E. F. von Erl acht Plätze in Wien.

Vier davon stach J. M. Siccrist zu Augspurg, und vier davon M. Sichnitt zu Wien, im Verlage eines augspurgischen Kupferstechers J. D. Herz jun.« — Und ferner: »Die Prospekte der Plätze sind durch die Camera obscura gemacht, und haben alle Vortheile und Nachtheile solcher Art der Vorstellungen.« Da steckt nun alles voll Irrung. Im Jahre 1771 oder 1767 kann weder ein nie gelebt habender Erl, noch auch der 1742 gestorbene Fischer jun. etwas gezeichnet haben. Dagegen berichtet Füessly:[229]) »Sigrist (M.) Ein solcher soll zu Wien 1774 nach eigner Zeichnung eine Ansicht des dortigen Neumarkts in Kupfer gebracht haben; dann einige andere Wiener prospekte, nach van Erl.« Die Verwirrung mehrt sich also. Hier wäre Sigrist nicht nach Fischer und auch nicht nach dem sog. Erl an dem Blatte der Schlittenfahrt thätig, sondern bloss an einigen Andern noch van Erl. Und nun kommt noch G. A. Schimmer[230]) mit der Bemerkung: »Das allgemeine Interesse, welches unser vorliegendes Blatt (Reproduction des Delsenbach'schen) auch in früherer Zeit erregte, veranlasste den Kupferstecher Sichnit 1765 zur Ausarbeitung eines änlichen Blattes, den neuen Markt mit der kaiserlichen Schlittenfahrt vorstellend.« Dieses Blatt stellt eine solche Schlittage unter Maria Theresia vor. Schimmer glaubt aber auch fest an den

Meister Erl, denn bei der Paar'schen Reitschule sagt er: »Der Zeichner, laut unserm Originale J. E. F. d'Erl.«[231])

Die beiden Zeichnungen Fischer's jun. befinden sich heute im Besitz des Herrn Grafen Alfred von Harrach in Wien; früher waren sie auf dem ehemals Althan'schen Schlosse Janowitz in Mähren. Das Blatt der Schlittage erwähnt auch Berger, mit der interessanten Anmerkung, dass einige das Schwarzenberg-Palais in der Stadt Fischer zuschrieben, weil es auf der Zeichnung des Sohnes vorkommt, — also derselbe Irrthum wie bezüglich des Dietrichstein'schen.[232])

Für die Biographie Fischer's jun. haben diese Daten grosse Wichtigkeit. Sie helfen uns die Zeit seiner Studienreisen bestimmen, welche um jene Zeit also noch nicht angetreten waren. Aus einer Urkunde von 1722 werden wir ersehen, dass er acht bis neun Jahre mit Unterstützung des Hofes reiste und um jene Zeit zurückgekehrt war. Das stimmt nun ganz genau, denn wir fanden ihn soeben noch bis 1712 mit Zeichnungen in der Vaterstadt beschäftigt. Weiters werden wir von einem Briefe des grossen Philosophen Leibniz hören, in welchem dieser an den Kaiser schreibt: »der Architectus Fischer, dessen Sohn sich wol anlässet,« — das Schreiben ist 1713 abgefasst. So nahm der hoffnungsvolle Jüngling denn eine ehrenvolle Empfehlung, aus dem Munde eines der grössten Männer seiner Tage, gerichtet an die höchste Person, auf seine Studienfahrt nach Welschland, England und Frankreich mit, — wahrlich, ein seltenes, glückliches Auspicium!

Von den vielen bedeutenden Menschen, welche in das Leben der Fischer eingreifen, erscheint Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz als einer der grössten. Seit ich eine Spur eines Zusammenhanges des berühmten Mannes mit denselben wahrgenommen hatte, bin ich sehr emsig dem Faden nachgegangen. Ich habe die Leibniz-Literatur fleissig studiert und bin dadurch auf mannigfache neue Anregungen gekommen, die schliesslich mit diesem Gegenstande nichts mehr zu thun haben und als deren wichtigste Frucht ich nur die Publication der bisher unbekannten Correspondenz des Gelehrten mit dem kaiserl. Thürhüter Theobald Schöttl und dessen Sohn Joseph, — zwei eifrigen Mathematikern, anführen will,[233]) deren Originale

die gräflich Wilczek'sche Bibliothek in Schloss Sebarn bewahrt. Was die Beziehungen der Fischer zu Leibniz betrifft, so ergeben sich aus den umfangreichen Schriften eines Formey, Kortholt, Dutens, Guhrauer, Bergmann, Klopp u. a. zwar nur vereinzelte Fingerzeige, aber sie genügen, um annehmen zu können, dass man sich gegenseitig wohl kannte, gegenseitig schätzte und förderte.

Es zeigt sich auch daraus, auf welch hohem, bei den Künstlern damals und auch noch heute seltenem Niveau der Bildung Fischer stehen musste, wenn wir hören, dass ein Leibniz ihm nicht nur befreundet gewesen, sondern ihn würdig erachtete, in der von ihm geplanten Akademie der Wissenschaften einen Sitz einzunehmen. Während die meisten der zeitgenössischen Künstler die Gedanken über ihr Arbeitsfach und die zunächstliegenden Interessen kaum zu erheben gewohnt waren, standen die Fischer mit den hervorragendsten Gelehrten in Verbindung, mit einem Leibniz, — wie ich vermuthe, — auch mit Newton. In jener Zeit begann es gewaltig zu tagen in Österreich. Das geistige Wesen der Erblande, so lange vorher abgeschlossen von den Bewegungen der übrigen Welt, gerieth in einen internationalen Nexus; die grossen Geister arbeiteten sich aus der Enge kleinlich beschränkter Zustände heraus, strebten der Befruchtung durch fremde Errungenschaften entgegen und traten in den grossen Kosmopolitismus des Culturfortschrittes ein, ohne dabei im geringsten die heimatliche Weise einzubüssen. Das Fremde wirkte seinerseits auf die wohlthätigste Weise ein, fern von dem hochnasigen, das Österreichische geringschätzig terrorisierenden Zuge späterer Zeiten. Ein Leibniz, ein Heraeus zeigen sich in ihren hiehergehörigen Correspondenzen als die besten Österreicher, mag ihre Wiege auch in Hannover und in Schweden gestanden sein und die mit ihnen, mit Gravesand, mit Desagillier etc. verkehrenden Fischer sind frei von allem beschränkten Kirchthurmpatriotismus. Die Idee der kosmopolitischen Gelehrten-Republik, die im Geiste der Zeit gelegen war, beherrschte sie alle und war als ein spontanes Streben der Individuen nach Fortschritt und Besserung ein beiweitem idealeres Moment als die bureaumässig von staatswegen in Gang gesetzte Aufklärung des späteren Josephinismus.

Es würde an diesem Orte zu weit führen, wollte ich Leibniz' Verhältnisse zu Österreich genau auseinandersetzen. Sein hoher Geist, sein phaenomenaler Scharfsinn, seine fabelhaften Kenntnisse hatten dem Habsburgischen Hause die grössten Dienste geleistet; sein berühmtes Manifeste contenant les Droits de Charles III., 1704; seine Bemühungen bei dem Versuche einer Wiedervereinigung mit den Protestanten, seine Intervention bei der Vermählung der Prinzessin Amalia von Braunschweig, seine wichtige Mission beim Friedens-Congress zu Utrecht, seine Untersuchungen, betreffend die Erbfolge in Toscana im Auftrage Karls VI. 1714, sind ewige Zeugnisse seines treuen Eifers für das kaiserliche Haus, das ihn mit der Erhebung in den Freiherrenstand und mit der Ernennung zum Reichshofrathe auszeichnete. Leopold, Joseph und Karl schätzten ihn aufs höchste, standen in Briefwechsel mit dem grossen Manne und verliehen ihm die seltensten Gnaden, nicht minder die Kaiserinnen Amalia und Elisabeth Christine. Prinz Eugen war ihm ein Freund, die bedeutendsten Staatsmänner Österreichs, die Starhemberg, Sinzendorf, Strattmann, Windischgrätz, Mollard, Schwarzenberg, Herberstein, Schönborn, Schlick, Trauttmansdorff, Schulenburg, Bonneval, Seilern, Volcra, Harrach etc. unterhielten mit ihm wichtige Correspondenzen und Männer der Wissenschaft in Österreich, Lambeck, Heraeus, Nessel, Gentilotti, Garelli, P. Steyerer, P. Augustin a Sancto Josepho, Marinoni, Spedazzi, verehrten ihn als ihr leuchtendes Vorbild. In Wien wollte Leibniz erst ein deutsches historisches Collegium, dann eine Akademie der Wissenschaften begründen; in dieser Stadt weilte er 1688, 1690, 1700, 1702, 1712; hier wollte er, wenn seine Angelegenheiten beim Reichshofrathe und diejenige des grossartigen Akademie-Projectes den gewünschten Ausgang nehmen würden, sich für immer ansiedeln, in der Nähe aber auf ungarischem Boden ein Gut ankaufen. Den Beziehungen zu Österreich, resp. zu Eugen, verdankt die Menschheit seine grösste That, die Monadologie; Österreich lag ihm warm am Herzen, wie soviele seiner Briefe bezeugen, die da voll sind von weisen Vorschlägen zu Verbesserungen des Handels, der Manufacturen, des Bergbaues etc. Bei seinen verschiedenen Besuchen in Wien hatte er theils im ehemaligen Federlhof, theils bei den Garelli Absteigquartier

genommen, welche ebenfalls Freunde der Fischer waren.[234]) Ein weiteres Verbindungsglied, und gewiss das wichtigste zwischen den Architekten und dem Philosophen, war Karl Gustav Heraeus, der kais. Antiquar, dessen hier schon gedacht wurde, welchem wir als Mitarbeiter der Künstler an ihrem historischen Architekturwerke aber noch sehr aufmerksame Beachtung zu widmen haben werden. In der Correspondenz mit diesem Manne habe ich auch Erwähnungen Fischer's am öftesten vorgefunden. Ich zweifle endlich auch keineswegs, dass ein directer Briefwechsel zwischen Leibniz und Fischer sen. stattgefunden habe, jedoch es ist davon bis zur Stunde leider noch nichts an das Licht gekommen.

Leibniz hielt sich das letztemal zu Wien vom Ende des Jahres 1712 bis in den September 1714 auf, es war sein längstdauerndes Verweilen in der Kaiserstadt, wichtig durch seine bedeutenden Geschäfte bei Hofe, welche in jene Zeit fallen, und durch den damaligen Umgang mit dem Kaiser, dessen Gemahlin, mit der Kaiserin-Witwe Amalia, Prinz Eugen u. a. Ich glaube, dass er damals auch am meisten mit den beiden Fischer verkehrt haben dürfte, und stelle nun die mir bekannten Nachrichten zusammen, welche von ihren Beziehungen Zeugnis geben, mögen sich dieselben auch über das Jahr 1712 hinaus erstrecken und bis in das des Todes von Leibniz, 1716, reichen.

Als Heraeus in Innsbruck verweilte, um auf kais. Befehl die kostbarsten Medaillen und Münzen der Ferdinandeischen Sammlung auf Schloss Ambras für das Cabinet in Wien auszusuchen, schrieb er von dort am 2. October 1713 an Leibniz: »L'on s'informera dans la maison de Mr. Fischers, s'il y a moyen de faire quelque chose pour Vos aises.« Um welchen Zweck es sich hiebei handelte, ist aus dem Schriftstücke nicht abzusehen.[235])

Leibniz schreibt 1713 (näheres Datum fehlt) an den Kaiser aus Wien wegen der projectierten Akademie. Er möchte nach französischem Vorbilde membra honoraria der Societät der Scienzen ernannt wissen und schlägt dazu vor die Kaiserin-Witwe Amalie, dann in erster Linie den Grafen Schlick, die Grafen Jörger, Sinzendorf, Rappach, Salm, Herberstein, Fürst Liechtenstein, beide Garelli, Herrn Davanzatisch bei dem Grafen

Stella,[236]) Bibliothekar Gentilotti, »Architektus Fischer, dessen Sohn sich wol anlässet,« Landmesser Marinoni und Müller,[237]) Heraeus.[238])

Am 5. December 1715 theilt Heraeus aus Wien dem Leibniz eine Nachricht mit, welche wir in der Geschichte der Karlskirche noch eingehender zu erörtern haben werden. Sie betrifft das wichtige Ereigniss, dass der Kaiser sich für Fischer's Project zum Kirchenbaue erklärt habe.[239])

Leibniz schreibt aus Hannover, 22. December 1715, an Heraeus: »Je felicite Monsieur de Fischers et je suis bien aise de l'employ de M. Richter.« Ersteres ist die Antwort auf die obige Anzeige von Fischer's Sieg in der Concurrenz der Kirchenprojecte, das übrige bezieht sich auf den mit Heraeus und Fischer befreundeten Medailleur Benedict Richter, welcher auch 1719 die Medaille des letzteren gemacht hat und damals durch Heraeus' Verwendung bei Hof Beschäftigung erhielt.[240])

Weiters beziehen sich zwei Briefstellen auf Fischer's Projecte für die Decoration der trajanischen Säulen an der Karlskirche. Auch von diesen kann erst in der Geschichte jenes Baues Näheres berichtet werden. Die eine findet sich in einem Schreiben des Heraeus vom September 1716 an Leibniz,[241]) die andere in einem des letzteren, welches ohne Datum und Adresse überliefert ist, aber zuverlässig in jener Zeit an Heraeus gerichtet sein dürfte, da der Gegenstand ganz mit dem des vorigen stimmt und der Angeredete wegen seiner Embleme gelobt wird.[242])

Endlich haben wir ein gleichfalls auf die Karlskirche bezügliches Schreiben Leibniz' an den Wiener Mathematiker Marinoni, in welchem eine Nachricht von dem Projecte des ersteren, auf der Kuppel des im Baue begonnenen Gotteshauses einen Sonnengnomon anzubringen, wobei von Fischer die Rede ist.[243])

Ich kann mich der Vermuthung nicht entschlagen, dass Leibniz auf den Bildungsgang des jüngeren Fischer starken Einfluss genommen haben möge. Einmal liegt dessen lobende Äusserung an den Kaiser vor, dass sich der junge Mann wohl anlasse; sie ist im Momente geschrieben, als Joseph Emanuel seine langjährige Studienreise mit Allerhöchster Unterstützung

anzutreten im Begriffe stand. Sollte da der damals eben in Wien anwesende Gelehrte, der bei dem Kaiser so sehr in Gnaden stand, nicht Einfluss auf diese Förderung genommen haben? Mathematische Talente interessierten ihn ganz besonders — man sehe in meiner citierten Abhandlung, wie er für die schönen Gaben des jungen Schöttl begeistert ist! Dass Fischer jun. aber für derlei Dinge Begabung hatte, beweisen seine späteren Beschäftigungen mit Dampfmaschinen. Vielleicht ist es Leibniz, der den jungen Mann auf seiner Reise an die französischen, holländischen und englischen Physiker und Mathematiker empfahl, mit denen wir Fischer jun. in Paris, Leyden, London verkehren sehen werden.

Das Jahr 1712 ist auch noch durch eine Reihe auf Fischer d. Ä. bezüglicher Actenstücke vertreten. Zunächst werden ihm Rückstände angewiesen. Das Hofzahlamt erhielt den 25. August Auftrag, ihm das in dem Zeitraume vom 1. November 1711 bis Ende Jänner Ausständige per 500 fl. auszufolgen.[244])

Nach Karl's VI. Regierungsantritte wurde dem Kaiser, dem Gebrauche gemäss, im September eine Liste derjenigen Anstellungen des Obersthofmeisteramtes unterbreitet, welche von dem neuen Monarchen zu bestätigen waren. Die Architekten betreffend sind darin zwei Posten ausgesetzt, nämlich ein erster und ein zweiter Ingenieur oder Bauinspector mit 2000 und 600 fl., wie früher. Weiter heisst es da: »Der Bau-Inspector ist der Ingenieur Fischer, der vom Obrist-Hoffmeister-Ambt mit dem Titul alss inspector über alle Kais. Hoff- und Lustgebäu aufgenohmen, Von der Hoff-Cammer aber besoldet worden, wen Eure Kais. Maytt. demselben ferner mit dissen praedicat allergnädigst continuiren wollen, so wird man demselben wegen der Besoldung an die Hoff-Cammer remittiren.«[245])

Es erfolgte nun am 11. October, dat. Wien, per imperatorem: »Dess Joh. Bern. Fisch. v. Erlachen Ober-Bauinspectoris Confirmations Decret.«

»Von der Röm. Kays. . . . . Mst. . . . . wegen dem hinterlassenen Kay. Ober-Bau-Inspectoren über die Hoff- und Lustgebäu, Joh. Bern. v. Erlachen hiemit in Gnaden anzudeuten allerhöchst gedacht Ihre K. M. hatten auf sein alleruntherthenigstes Bitten und in der Baukunst erworbener Vortrefflicher guter

wissenschafft, erfahrenheit und an den Tag gelegter proben Ihme die gnade gethan vnd bey der im J. 1705 von der in Gott ruehenden K. M. Josepho glorwürdigsten Andenckhens durch ein am 24 Xbris Ihme gefertigtes Decret Allergnedigst verliehenen Ober Bau Obsicht in kais. Gnaden bestättiget und anbey verwilliget, dass er die dissfals Ihm ausgeworffene Besoldung der Jährlicher Zweytausend Gulden hinfüro ferner zu geniessen haben solle, dem Zufolge dan wegen disser allergnedigst ihme wider conferirter Ober-Bau-Inspectorsstelle er sich der gebühr nach zu betragen und dissem seinem dienst mit erfordert möglichsten Fleiss Embsigkeit und sorgfältig abzuwarthen wissen und Ihme obligender Besoldung und deren wider anschaffung halber aber bey der löbl. k. Hoffkammer wie vorhero gebührend anzumelden haben wird.« [246])

Gleichzeitig erhält die Hofkammer durch das Obersthofmeisteramt davon Verständigung am selben Tage. Es wird dieser Behörde Fischer's Bestätigung durch den Kaiser intimirt, ferner, dass ihm das Decret zugehändigt werde und er wegen der Besoldung an dieselbe verwiesen worden sei. [247])

Am 15. October wird verordnet, dass dem Fischer von der kais. Majestät in Gnaden anzufügen sei, dass er »in gnedigster anmerckhung seines in der architectur und derselben anhängigen Erfordernussen Vor anderen possedirenden scibilis undt darinnen exercirenden villjärigen praxis in sothaner seiner vorhinnigen Oberinspectorstelle« confirmiert worden sei. Daher wäre ihm »zu seiner gueten wissenschafft« »hocce decretum« zukommen zu lassen und wegen seiner Eidespflicht und behöriger Vorstellung »praestitis praevie praestandis« bei »disses Mittelspraesidenten Herrn Gundacker Thomas graffen und Herrn v. Stahrenberg etc. sich gebührend anzugeben wissen.« [248]) Das am 11. October ausgestellte Decret Fischer's enthält wörtlich die Bestimmungen der kaiserl. Resolution vom selben Tage und ist »per imperatorem« gezeichnet von Anton Flor. Fürst von Lichtenstein und H. Grevenbrug. [249]) Endlich ergieng am 15. October ein Befehl an den uns schon bekannten niederösterreichischen Salzamtmann »Freiherrn von Portenfeld« (Bartolotti), dem Fischer als wiederbestätigtem Beamten die Besoldung von 2000 fl. nach wie vor aus den Salzamtsgeldern anzuweisen. [250])

Mit demselben Jahre 1712 gelangen wir zu dem »Entwurfe einer historischen Architectur«, jenem berühmten kunsthistorischen Bilderatlas Fischer's, welcher, oftmals genannt, doch noch niemals einer genaueren Untersuchung gewürdigt worden ist. Dieses Werk verdient in der That in der Geschichte der kunsthistorischen Literatur einen der ersten Plätze; die ihm innewohnende Bedeutung, welche es als Grundstein unserer gesammten modernen Behandlung jenes wissenschaftlichen Gegenstandes erscheinen lässt, ist noch nicht genügend erörtert worden. Wäre Johann Bernhard Fischer von Erlach auch nicht der geniale, gottbegnadete Künstler, welcher eine so erstaunliche Fülle der grossartigsten Bauten geschaffen hat, so müsste sein Andenken schon darum allein allgemein hochgeschätzt werden, weil er dieses Werk in seinem Geiste ersonnen hat. Dasselbe vertritt, um es nur im vorhinein kurz auszusprechen, den Gedanken, dass richtige kunstgeschichtliche Kenntniss nur durch die Nebeneinanderstellung sämmtlicher Erscheinungen, oder, wie wir heute sagen, Stilarten, möglich sei. Bei dieser Erwägung gieng Fischer weit über den Ideenkreis seiner Zeit nicht nur, sondern auch über derjenigen der Renaissance hinaus, und bahnt damit die Anschauungsweise der modernen Wissenschaft, die wissenschaftliche Auffassung in der Kunstgeschichte überhaupt an, er ist mit einem Worte der erste moderne Kunsthistoriker, — er durch das Mittel der Zeichnung, welcher sein Freund Heraeus das begleitende Wort geliehen hat. Vor ihm hat niemand daran gedacht, ausser den Werken der Griechen und Römer, ferner denjenigen seit dem risorgimento, irgend etwas Anderes in Betracht zu ziehen, wo es sich um die Erörterung der Kunstgeschichte handelte. Die gesammte Literatur der Renaissance und der Barocke kannte nur die classische Kunstwelt und deren Derivationen, und ignorirte alles Übrige, oder sprach davon nur mit der Geringschätzung, welche dem Barbarenthum zukommt. Fischer hat mit bewundernswertem Scharfblicke schon damals erkannt, dass auch die orientalischen Stilarten, — und zwar sowohl diejenigen, welche der classischen Antike vorausgehen, — die assyrischen, aegyptischen, phoenikischen, — als die späteren, — der persische, indische, arabische und türkische, — in der allgemeinen kunst-

historischen Betrachtung herbeigezogen werden müssen. Jene Ausdehnung der kunstgeschichtlichen Forschung, welche erst unser Jahrhundert, etwa seit den Entdeckungen eines Botta und Layard, sowie später durch die Bekanntschaft mit dem Orient, welche wir den Weltausstellungen verdanken, wieder aufgenommen hatte, stand vor Fischer's grossem Geiste bereits als ein Gebot der Nothwendigkeit da und er selbst hatte dazu keine andere Vorbereitung und Anregung als die allerdings häufigen Abhandlungen über den Tempel Salomon's, welche freilich seit dem XVI. Jahrh. fortwährend geschrieben worden waren, keineswegs aber so sehr eigentlich kunstgeschichtlichen Zweck und Bedeutung beanspruchten, als vielmehr vom Standpunkt der biblischen Archaeologie hervorgegangen waren.

Dabei blieb jedoch sein gewaltiger Gedankenflug nicht stehen. Neben den westasiatischen Kunstrichtungen lenkte er seinen Blick auch auf die östlichen, er zog China und Japan herbei und setzte in seinen Abbildungen die wunderlichen Riesenbauten des Reiches der Mitte neben dem Tempel des olympischen Zeus, neben den römischen Colossen auf eine Liste, um ein Gesammtbild der Architektur zu liefern. Er ist dazu natürlich durch die Zeitbewegung angeregt worden, in der durch die damals sich mehrenden Missionsberichte der Jesuiten und Franciscaner, durch die wachsende Beliebtheit an chinesischen Importartikeln von Porzellan, Laques und Emails auf dem Wege des Handels, das Interesse China immer mehr zugewendet wurde, aber er ist doch der Erste, welcher diese Dinge kunsthistorisch in den Rahmen der allgemeinen Kenntniss einzubeziehen gedachte. Welch' freie, objective Denkart gehört wohl dazu, dass ein Architekt der Barocke sich von dem Dünkel seiner Zeit emancipiert und neben der Stilrichtung seiner Kunst und ihrer Antecedentien derlei barbarische Erscheinungen in vollem Masse gelten lässt? Wie ist er damit seinem Jahrhundert vorausgeeilt? Haben wir nicht anderthalb Jahrhunderte gebraucht, um nur seinen Standpunkt erst wieder einzunehmen? Die verwandten Tractate, Lehrbücher, Architekturwerke der Renaissance und Barocke begnügen sich sämmtlich damit, von irgendwelchen Substraten der Antike, den Säulenordnungen, auszugehen und daran sodann ihre modernen Errungenschaften und Fortschritte

zu knüpfen, — was sonst je in der Welt von Kunst entstanden sei, früher oder später, neben ihren ausschliesslichen Mustern und dem eigenen Schaffen, — darum kümmerten sie sich nicht das Geringste. Ganz anders unser weitblickender Meister. Er hat Pyramiden und Stone-hengs, vorderasiatische, indische und mongolische Architektur in den Kreis seiner Betrachtung der Kunst des Menschengeschlechtes mit einbezogen und wir sind überzeugt, dass ihm die Bauten der Azteken und Incas zu demselben Zwecke ebenso willkommen gewesen wären, wenn er sie nur gekannt hätte!

Wenn wir also sprechen, wenn wir Fischer somit die ganze Objectivität des modernen Kunsthistorikers vindicieren, so könnte aber Demjenigen, welcher nun seinen »Entwurf« durchblättert, zweierlei zu widersprechen scheinen. Einmal dürfte ihm auffallen, dass, trotz also universaler Auffassung der Aufgabe, derselbe Autor das gesammte Mittelalter und seine Vorperioden, die altchristliche Zeit, den romanischen und den gothischen Stil, absolut ignoriere (den byzantinischen berücksichtigt er allerdings), zweitens, dass ebenso die gesammten Epochen der Frührenaissance leer ausgesehen. Das ist nun allerdings der Fall. Das gesammte Mittelalter wird in einer einzigen Stelle der Vorrede damit abgethan, dass eine etwas geringschätzige Bemerkung über das Schnörkelwerk der Gothik gegeben wird; von den Bauten der Renaissance und Folgezeit vor jenen des Autors selbst ist nicht die Rede. Beides dürfte aber doch nicht als eine Abirrung vom Wege angesehen werden. Das Mittelalter galt der Epoche Fischer's eben nicht als eine Entwicklungsstufe der Kunst, sondern bloss als eine beklagenswerte Verirrung, als ein Aufenthalt, eine Störung, und Fischer spricht an jener Stelle, wie wir hören werden, ohnehin noch sehr tolerant davon, wenn man die Urtheile seiner Vorgänger und Zeitgenossen damit vergleicht. Er hat übrigens praktisch die Gothik sogar anerkannt und, wie gleichfalls noch zu zeigen sein wird, sogar selber gothisch zu bauen versucht, jedoch, in seiner Theorie konnte er den Stil, der ihm ein Barbarismus dünkte, nicht gelten lassen.[251]) Was ferner die Renaissance betrifft, so musste es ihm überflüssig erscheinen, ihre Vorstadien zu beleuchten. Die Trennung von Barock und Renaissance,

welche uns heute klar ist, erkannte die damalige Gegenwart keineswegs; ihr schien, was das XVIII. Jahrh. producierte, einfach als der höchste letzte Triumph desjenigen, was seit dem Wiedererstehen der antiken Stile im XV. zu Tage getreten war. Die heute sogenannte Barocke war ihr nur die vollendetste Blüte des antikisierenden Principes, und wozu hätte ein Werk von 1712 dann die unvollkommenen Vorstufen der herrschenden Richtung bieten sollen, die kindischen Anfänge eines Brunellesco, Alberti, San Gallo etc., wo es doch im Stande war, die vollendetsten Entwicklungen desselben Principes in den Werken der Gegenwart und des Autors selbst zu repraesentieren? Jene Vorepochen der Renaissance schienen Fischer also überflüssig, das Mittelalter aber unmöglich, — wir müssen uns in diese seine Denkweise zu versetzen vermögen, um ihn zu verstehen, in der er freilich auf einmal die Rolle des objectiven Historikers mit der des subjectiven Künstlers vertauscht, was wir ihm vom rein menschlichen Standpunkt auch gar nicht übel nehmen können.

Die Grösse seiner Idee und seines Werkes beruht aber noch auf etwas Anderem. Die bestehende Kunstliteratur bis auf Fischer zerfällt entweder in Arbeiten biographischen Charakters, wie sie seit Vasari geschrieben wurden und welche nicht hiehergehören, oder in technisch-theoretische Bücher, deren Zweck es ist, den Architekten mit dem Construieren von Bauformen bekannt zu machen, das sind die Ordine der Italiener seit Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi etc., woran sich noch die Prospettive bis auf P. Pozzo schliessen, und deren Nachbildungen in den Säulenbüchlein der deutschen Meister. Diesen Bestrebungen gegenüber schlägt Fischer einen ganz neuen Weg ein, erfasst er den Gegenstand weit grossartiger. Er stellt sich auf den Boden der vergleichenden, stilgeschichtlichen Beobachtung und übersieht zum erstenmale die sämmtlichen, seiner Zeit bekannten Productionen der architektonischen Thätigkeit in ihrem historischen Zusammenhange, mit anderen Worten, er hat der Erste wissenschaftlich über die Geschichte seiner Kunst gedacht — in derselben Weise gedacht, welche diejenige der modernen Wissenschaft geblieben ist. Ohne daher Winckelmann's Verdienst verkleinern zu wollen, muss gesagt werden,

dass viel mehr Fischer von Erlach der Vater der deutschen Kunstwissenschaft genannt zu werden verdient, wobei freilich zu bemerken wäre, dass dieser mit dem blossen Mittel der graphischen Darstellung (der Text des Heraeus steht nicht immer auf seiner Höhe!) dem vollen Ideal seiner wissenschaftlichen Absicht noch nicht gerecht werden konnte.

Was hier nur in allgemeinen Vorbemerkungen angedeutet ist, werden wir bei der Erörterung des Werkes noch genauer kennen lernen — es drängt sich dabei die Verwunderung auf, wie denn ein Künstler jener Tage zu solch hohem wissenschaftlichen Sinne gelangen konnte, mit dem er seiner Zeit factisch um mehr als ein saeculum vorausgeeilt ist? Es scheint, dass uns über den Bildungsgang und die Jugenderziehung Fischer's eben noch sehr viel im Dunkeln verborgen liegen mag, dass während seines italienischen Aufenthaltes Berührungen, Belehrungen und Anregungen stattgefunden haben müssen, von denen wir noch entfernt keine Vorstellung besitzen. Doch ist es Pflicht dieses Buches, soweit die heutigen Kenntnisse von der Sachlage es gestatten, die Spuren zu verfolgen und namentlich aus dem allgemeinen Denken und Streben der Künstler- und Gelehrtenkreise im damaligen Italien — besonders aber in Rom — die bewegenden Momente, die Zeitideen ausfindig zu machen, welche in dem grossen Meister den Gedanken eines derartigen classischen Unternehmens reifen lassen konnten.

Bereits in einer früheren Partie unseres Werkes, wo von den Ausartungen der wildesten, decorativen Barocke Italiens die Rede war, haben wir deren ausschweifenden Geist, deren malerische Verirrungen, deren Zusammenhanglosigkeit mit der historischen Tradition bemerkt, die dadurch immer tiefer in den Charakter einer zwar oft genialen, aber doch zuletzt wüsten Orgie des Schaffens gerathen musste. Als jedoch endlich Überdruss sich einstellte, wandte sich das Auge der Erleuchteten der Vorzeit, als alleinigem Hort und Heile, zu. Schon das XVII. Jahrhundert hat, und zwar in seiner schrankenlosesten Epoche, auch seine Reform und Reaction, deren Devise: Einfachheit! lautete, geradeso, wie dieselbe Parole später wiederholt erklingen sollte. Fischer gehört zu den Partisanen dieser Richtung. Mit deutscher Gründlichkeit genügte es ihm nicht,

auf die nächsten und zugleich praktisch wichtigsten Muster für sein Schaffen — auf die Werke der Hochrenaissance zurückzugehen, sondern er ergab sich dem historischen Geiste in ganzer Fülle und Breite, wollte alles umfassen, erweiterte den praktischen Gesichtskreis zum theoretischen, und dachte — der Erste in seiner Zeit — an eine allgemeine Kunstgeschichte seit den ältesten Zeiten, welche im Bilde vorzuführen er in seinem »Entwurf« unternahm. Bezeichnend nannte er ihn deshalb »Entwurf einer historischen Architectur«.

Dass seine und seines Jahrhunderts Kenntnisse zu einer derartigen Aufgabe nicht ausreichten, an deren Erfüllung wir ja heute noch aus allen Kräften arbeiten; dass Fischer's Vorstellungen vom Tempel Salomonis, von babylonischen und assyrischen Bauwerken noch sehr naiv sind und in der bildlichen Äusserung auf nichts Anderes als auf fabelhaft grandiose — Barockbauten hinauslaufen, — das darf uns natürlich in der Würdigung seines Unternehmens keineswegs irren und stören. Wo ihm Aufnahmen und Vorbilder zugänglich waren, bei den indischen, chinesischen, arabischen Gebäuden, selbst bei den Stone-henges — hat er niemals das Geringste aus eigener Phantasie hinzuzuthun gewagt. Nur, wo ihm das Substrat fehlte, wo er nach seiner und seiner Zeit Ansicht als Restaurator aufzutreten genöthigt war, da flutet die Kunstempfindung seiner Epoche mächtig herbei und bietet er dann, im guten Glauben, dem verlorenen Original möglichst nahe gekommen zu sein, ein treues Abbild seines eigenen Kunstwesens — desjenigen seiner Zeit. Sind wir aber so sicher, dass über ähnliche Unternehmungen unserer Tage in späteren Jahrhunderten die strenge Wissenschaft nicht ähnlich urtheilen werde?

Fischer hatte sich zu dem Werke mit einem Gelehrten, mit seinem Freunde Karl Gustav Heraeus, dem damaligen Director der kaiserlichen Sammlung der Medaillen und Münzen, verbunden. Diesem war die Abfassung des Textes zu den von Fischer und seinem Sohne gezeichneten Tafeln anvertraut, denn nach dem damaligen Stande der Volksbildung wären die beiden letzteren nicht imstande gewesen, etwas Druckfähiges zu schreiben — das muss bemerkt werden, das charakterisiert das Jahrhundert und die Künstlerschaft desselben.

Es wird also gesagt, Heraeus habe den Text zum »Entwurf« gemacht. Ich gebe das zu; Heraeus wird vielen Einfluss genommen, den gelehrten Apparat besorgt, die stilistische Durchführung gemacht haben, aber ich protestiere dagegen in dem Sinne, als ob Fischer nur der handwerkliche Zeichner der Tafeln gewesen wäre und aller gelehrter Antheil nur seinem Commentator zugehöre. Ich bin überzeugt von Fischer's eigener Gelehrsamkeit, welche eine praktische noch dazu war, mit welcher er älteren Kunstgenossen nacheiferte. Das Materiale zu den Tafeln seines Werkes dürfte er selbst, und zwar grösstentheils schon während seines italienischen Aufenthaltes, gesammelt haben. Mehrere Objecte unter den Gefässen im fünften Buche hat er aus Sammlungen seiner Gönner und Freunde in Neapel genommen; zwei Stücke erwarb er selber im Süden. Eine Anzahl gelehrter Autoren, auf welche sich das Werk bezieht, waren ihm in Rom und Neapel persönlich bekannt geworden; endlich kommen manche Bemerkungen vor, welche nur von dem Künstler selbst ausgehen können. Da Fischer bereits seit 1705 die Idee zu der Arbeit in sich trug, beschäftigte er sich schon früher mit dem Gegenstande, ehe er Heraeus kannte, denn dieser kommt erst 1708 oder 1709 nach Wien. Allerdings ist es nicht ausgeschlossen, wennauch bisher noch ganz unerwiesen, dass beide auf ihren Reisen schon früher in Verbindung gestanden sein könnten. Karl Gustav Heraeus, in Stockholm 1671 geboren, war in der vielseitigsten Weise als Antiquar, Dichter, Numismatiker zuerst in Schweden thätig, dann zu Arnstadt und Gotha in Diensten Fürst Christian Wilhelm's von Schwarzburg-Sondershausen.

Immerhin ist es aber sicher, dass Heraeus einen Antheil an dem Werke, besonders den der Textrecension und der Beihilfe in Hinsicht der Citate etc., hat. Ebenso wie der bei dem Kaiser anfangs in höchster Gunst stehende Mann andere künstlerische Unternehmungen, z. B. die abermalige Ausführung der Gobelins vom Zuge Karl's V. in Tunis nach den Cartons des Vermeyen durch Jodocus Vos in Brüssel, zu leiten hatte, so ist auch in Bezug auf Karl's VI. grossartige Bauunternehmungen seinerseits die lebhafteste Mitwirkung des Heraeus vorauszusetzen. So berührten sich die beiden Männer ohne Zweifel in mehrfachen

Beziehungen. Heraeus war ein begeisterter Anhänger des Leibniz; wir kennen seine Briefe, Reisebriefe, an den berühmten Philosophen[252]); er trat als eifrigster Beförderer des Projectes der Gründung einer kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien, welches Leibniz entworfen hatte, auf, — und Fischer's Sohn erblicken wir später auf seiner Studienreise in Holland und England im vertrautesten Umgang mit einem holländischen Gelehrten, Wilhelm Jacob van's Gravesande, welcher die Lehren Leibniz' gegen Newton vertheidigte. Heraeus erwarb auch aus dem Besitze des j. Fischer zweiunddreissig Medaillen für das kaiserliche Cabinet.[253])

Der »Entwurf« trägt auch im Detail unverkennbare Spuren von dem Einflusse des Heraeus. Die Stelle, wo bei Darstellung des Aquaeducts von Karthago der Tapeten gedacht wird, welche Karl V. anlässlich seines Kriegszuges gegen Tunis »durch Tizian« hatte zeichnen lassen, jener Gobelins, deren durch Heraeus besorgte zweite Auflage der kais. Hof in Wien noch besitzt, während die Originale des XVI. Jahrhunderts in Madrid bewahrt werden, ist ein deutlicher Beweis dafür.[254]) Ferner hat eine Anzahl der als Vorbilder der Zeichnungen gewählten antiken Medaillen dem Künstler in Wien niemand anderer zur Verfügung stellen können als Heraeus, welcher zum erstenmale den grossen Besitz an Medaillen seit Kaiser Max I. im Vereine mit der Verlassenschaft Erzherzogs Leopold Wilhelm's und dem Ambraser Cabinet zu einem Ganzen gestaltete.

Bergmann[255]) stellt die Mitarbeiterschaft des Heraeus an Fischer's Werke nur als möglich hin, angenommen hat sie Wurzbach.[256]) Stark in seinem, was Österreich betrifft, überhaupt sehr nachlässigen Handbuche der Archaeologie der Kunst[257]) hat folgende Stelle: »Heraeus soll endlich auch den Text zu dem ersten Versuch einer Architekturgeschichte in Bildern von dem geistvollen Architekten Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen etc., Leipzig, 1723 (sic!), geliefert haben nach Wurzbacher (sic!). Biograph. Lex. des Kaiserthums Österreich, IV., pag. 253.« Wir zweifeln nicht an der Betheiligung des Gelehrten, welche ja der Text ausdrücklich bezeugt, möchten dieselbe aber nicht zur Verkürzung von Fischer's Verdienst verstanden wissen, welchem Heraeus wohl

grösstentheils nur in angedeuteter Weise helfend zur Seite gestanden sein kann.

Es ist eine bemerkenswerte Erscheinung, dass im Laufe des XVII. Jahrhunderts gerade in Neapel, wo Fischer längere Zeit zubrachte, sich unter Künstlern, Gelehrten und Amateurs, endlich aber auch in den Kreisen der Regierung, ein lebhaftes Interesse für das Alterthum, seine wissenschaftliche Erforschung, sowie die Verwertung solcher Studien zu Zwecken der zeitgenössischen Kunstthätigkeit geltend machte. Zwei an sich verschiedene Momente hatten die Künstler auf diesen Reformweg gebracht: der grosse, wilde Naturalismus der neapolitanischen Malerschule jüngstvergangener Epoche und in der Architektur und Sculptur das hochnasig auf alles historische Studium herabsehende Treiben der Bernineskeu. Für beide Übel schien in dem Gesundbade der classischen Formenreinheit das alleinige Heil geboten. Künstler, wie Fabrizio Santafede, Don Alfonso Sanchez, Giov. Batt. della Porta, Cesare d'Eugenio, Adriano Spadafora, Cappaccio sind alle warme Verehrer der Antike und betrieben auch gelehrte classische Studien. Das Element der antiquarischen Forscherthätigkeit vermischte sich mit dem künstlerischen. Die spanischen Vicekönige brachten dieser Neigung eine besondere Gunst entgegen, ja sie stellten sich, wie der Marchese del Carpio, selbst an die Spitze der Alterthumsfreunde und Sammler, verkehrten gerne mit Gelehrten und Künstlern, und gaben damit Anstoss zu mancher grossartigen Unternehmung. Die bedeutenden Erwerbungen an Antiken, Münzen, Büchern, welche Königin Christine von Schweden in Rom seit 1668 machte, und die rege Thätigkeit gelehrter Interpreten, welche sich daran knüpfte; die Hinneigung der bedeutendsten Maler der bolognesischen, wie der römischen Schule zu classischen Studien, brachten auch aus anderen Gegenden Italiens den Anstoss zur Reform. Niemand hat die Stimmung der Epoche klarer ausgesprochen, als der gelehrte Kunstfreund Cassiano del Pozzo, welcher Poussin beschäftigt hatte, indem er durch ihn dreiundzwanzig Bände Zeichnungen nach antiken Monumenten zustande brachte. Cassiano richtet sein Wort gegen die modemässige Regellosigkeit der Architektur: »Es ist eine grosse Schande für unser Jahrhundert, dass man sich trotz der Möglichkeit, soviele Ideen und vollendete Muster,

die in den alten Gebäuden erhalten sind, zu erkennen und zu bewundern, wegen der Laune einiger Baumeister von dem alten classischen Geschmacke entfernt, und die Architektur selbst zur Barbarei zurückschreitet. Das war nicht die Art der Brunelleschi, der Buonarroti, der Bramante, der Serlio, der Palladio, der Vignola und der anderen Wiederhersteller dieser grossen Kunst, die aus den Maassen der römischen Gebäude die wahren Verhältnisse jener regelmässigen Ordnung erlernten, von denen man nicht abweichen darf, ohne sich auf eine falsche Bahn zu verlieren.«

Genau wie dieser edle Turiner, der Rathgeber des gelehrten Cardinals Francesco Barbarini, der Maecenas des Poussin und Dominichino, (geb. 1595, gest. 1657), dachte auch der spätere Fischer. Er polemisiert zwar gegen keine Person und gegen kein Princip, ja er ist von einer Toleranz selbst gegen Gothik und orientalische Stilarten erfüllt, welche seiner Einsicht, seinem historisch-grossen Blicke, alle Ehre macht; aber er drückt sich genügend deutlich aus, wenn er als Tendenz seines Unternehmens die Absicht ausspricht, die Künstler müssten wieder aus guten Vorbildern geläuterte Ideen schöpfen, und gewisse allgemeine Grundsätze, unter denen er namentlich den Respect vor den aus der Construction abgeleiteten Gesetzen zuoberst hinstellt, müssten beachtet werden, so mannigfach auch der Geschmack sein möge. Die Art und Weise, wie nun Fischer zu seinem Ziele gelangen will, ist eine seltsame Mischung von wissenschaftlicher Solidität und künstlermässiger Naivetät. In jener Zeit machte sich das Studium nach Medaillen und anderen sicheren Denkmälern des Alterthums erst langsam Bahn durch den Schutt der Emblematik, der willkürlichen Deutung der Symbole, wie sie Menestrier u. A. vorzugsweise liebten. Fischer legt, wo er nur vermag, ein zuverlässiges antikes Substrat seinen Reconstructionen zugrunde und gibt seine Gründe bei Abweichungen in der Regel gewissenhaft an. Auf der anderen Seite aber macht er sich mit einer Naivetät, welche noch ganz den Geist der deutschen Renaissancekünstler athmet, an die deutliche Wiederherstellung der Weltwunder — wenn er dabei freilich auch die Texte der h. Schrift oder der Alten zugrunde legt und gegenständlich sehr genau zuwerke geht.

Fischer fand sich in Italien von Genossen seines Strebens umgeben. Der gelehrte Abbate Giov. Pietro Bellori, später der Herausgeber der Medaillen aus der Sammlung der Königin Christine[258]), Vorstand des Museums und der Bibliothek des Palastes Corsini, steht da obenan. Von ihm entlehnt das Werk die Medaille mit dem vermeintlichen Tempel zu Niniveh und eine Vase. Schon 1702 geht diese Collection in das Museum Odescalchum über. Der Urbinate Rafael Fabretti, 1619 geboren, welcher 1700 starb, hatte ebendamals, 1683 bis 1690, sein vortreffliches Werk de columna Trajani syntagma in Rom veröffentlicht und damit ohne Zweifel denjenigen Architekten mächtig angeregt, welcher jenes römische Denkmal mit so grosser Vorliebe beachtete, welcher die Trajanssäule nicht bloss als Schmuckbekrönung bei seiner Reconstruction des Mausoleums von Halikarnass, beim karthaginensischen Aquaeduct und sonstigen Phantasieentwürfen wiederholt anwendete, ja selbst türkische Minarets in Windungen aufsteigen lässt, sondern dieses Motives in genialster Weise später noch sich bei seiner herrlichsten Schöpfung, der Karlskirche, praktisch bedienen sollte. Fischer sagt zwar bei dem Blatte des Trajansforums, dass ihm für die Säule Alfonso Ciacconi als Führer gedient habe, ein gelehrter Spanier vom Ende des XVI. Jahrhunderts, welcher vielfach unzuverlässig im Geiste des Ligorio arbeitete; aber es ist trotzdem nicht denkbar, dass ihm der Zeitgenosse dabei ohne Nutzen gewesen wäre, welcher ebendamals in Rom den Gegenstand ventilierte.[259])

Das Programm des Entwurfes lässt an wissenschaftlicher Vollständigkeit nach dem Standpunkte der damaligen Forschung nichts zu wünschen übrig, ja, es liegt in der Ausdehnung desselben über die Grenzen der classischen Kunstepochen hinaus ein Symptom von damals seltener Vielseitigkeit und historischer Objectivität. Freilich erstreckt sich diese Tendenz nur retrospectiv von den Griechen und Römern auf Aegypter und Vorderasiaten, sowie auf die Ostasiaten. Das Mittelalter ist absolut ausgeschlossen, in seiner Kunstwelt erblickt der Meister keine Anregung, »denen Künstlern zu Erfindungen Anlass zu geben,« für diese ganze Culturepoche hat er nichts als die Bemerkung von dem gothischen kleinen Schnitzwerk, den spitzen Bogen

und Thürmen, wo er von der »regellosen Gewohnheit« im Bauen handelt. Und dennoch möchte ich keineswegs der Meinung sein, dass die Gothik für Fischer ganz des Interesses bar gewesen sei. Er mochte hier bei der Veranstaltung dieses Werkes, welches, wie er betont, ja für Liebhaber und Künstler, nicht für Gelehrte, bestimmt sein sollte, keinerlei Typen vorführen, welche seiner Zeit vom praktischen Gesichtspunkte ganz unfruchtbar und zwecklos, unbrauchbarer als die indischen und chinesischen Muster, sein mussten. Den letzteren kam der Zeitgeschmack sehr entgegen; der Kosmopolitismus des Barockstils hatte gegen diese fremdartigen Erscheinungen, welche der holländische und portugiesische Handel, die Jesuitenmissionen, Europa damals so häufig näherbrachten, keine entfernt so heftige Antagonie, als gegen die diametral entgegenstehenden Phaenomene mittelalterlicher Kunst, und sein Nachfolger, das Rococco, verdankt seine Existenz zur Hälfte sogar dem mächtigen Einflusse der Chinoiserie auf den damaligen Kunstcharakter des Abendlandes. Hatte ja schon Fischer selbst im Jahre 1702 für die Kaiserin in der Wiener Burg solch ein »indianisches Cabinet« eingerichtet!

Vom wissenschaftlichen Standpunkte aber, von jenem des historisch denkenden Kopfes, kann von einer Aversion Fischer's gegen das Mittelalter keine Rede sein. Selbst an jener Stelle über das gothische Schnitzwerk fügt er hinzu, dass man jedem Volke sein Gutdünken sowenig abstreiten könne, als den Geschmack.

Im Jahre 1707 nimmt er an dem Vorhaben theil, die aus dem XII. Jahrhundert stammende Statue der Madonna in Mariazell zu copieren. Es lag vielmehr um jene Zeit ein Interesse für den Gegenstand in der Luft. Ich habe unter den Entwürfen der Schor — also jener mit Fischer in Italien und vielleicht schon in Prag befreundeten und strebensverwandten Künstlergruppe — in der kais. Universitäts-Bibliothek zu Innsbruck einige Prospecte von gothischen Gebäuden gesehen, welche von dem höchsten Interesse sind; der jüngere Dienzenhofer, dessen Vater Christoph sehr wohl Fischer's Mitschüler in Prag gewesen sein könnte, führte die Kirche von Kladrau in Böhmen gothisch aus, und endlich leiteten diese Neigungen

bis zu den berüchtigten gothischen Thoren des preussischen Friedrich in Potsdam.[260])

Die westasiatischen Kunstgebilde hatten für Fischer eine Berechtigung zur Aufnahme in sein Werk, indem er, bereits auf richtiger Spur, in ihnen das Chaos erblickte, aus welchem sich die schöne Welt der classischen Kunst gestaltet hatte. Wie sehr er sich im Genaueren noch unklar darüber war, zeigt freilich schon die Stelle, wo er meint, dass das korinthische Säulensystem durch den Bau des Salomonischen Tempels von den Phoeniziern zu den Griechen und von diesen zu den Römern gelangt sei. Aber sein Denken und Fühlen ist richtig, der Vorgang vollkommen wissenschaftlich, denn der Typus des Blätterkelches, welcher die korinthische Capitälform charakterisiert, ist in der That westasiatisch, resp. aegyptisch.

Schon im 16. Jahrhunderte hatten die Berichte eines Pierre Belon den Blick der Alterthumsforscher nach dem Pyramidenlande, nach Syrien und Kleinasien, gelenkt. Constantinopel war durch Petrus Gyllius topographisch bekannt gemacht, die sinesischen Alterthümer begannen im archaeologischen Sinne seit dem Erscheinen des berühmten Werkes des Athanasius Kircher, 1667, »China monumentis, qua sacris, qua profanis illustrata, auctore Athanasio Kirchero, Amstelodam. 1667,« Interesse zu erwecken, nachdem sie als Raritäten in den Kunst- und Wunderkammern schon seit dem 16. Jahrhunderte gern gesehene Gäste gewesen waren. Besonders lebhaft wurde im 17. Jahrhunderte die Bemühung, das griechische Alterthum an Ort und Stelle zu erkunden. Die Gesandtschaft des Marquis Nointel, welcher durch seinen Maler Carrey die Sculpturen des Parthenon 1670, also noch vor dem venezianischen Bombardement, zeichnen liess, die Berichte der Jesuiten-Missionäre über Athen, besonders aber die grosse Reise des edlen, geistreichen Spon, eröffneten eine neue Welt der Forschung. Für den Orient, Syrien, Palmyra, Persien waren die »Voyages au Levant« von Thevenot 1689 und von Corneille le Bruyn (Brun) 1674 wichtig, — Quellen, die wir sämmtlich beinahe von Fischer verwertet finden. Ein populäres Echo dieser Dinge finde ich selbst in der humoristischen Literatur jener Epoche, die Literatur der gelehrten Reisen in fremden Ländern betreffend. In J. A. Stranitzky's

»Ollapotrida des durchgetriebenen Fuchsmundi« 1711 (Wiener Neudrucke 1886, 10, pag. 106), sagt ein Gelehrter: Er durchreise:

»gantz Asien mit dem Ortelio; gantz Africa mit dem Dopper, — — — gantz Türkey mit dem Rigaud; gantz Persien mit dem Tauernier — — — und gantz China mit dem Neuhof.«

Für die römische Archaeologie benützte Fischer, ausser den bereits namhaft gemachten Schriften, nach eigener Angabe besonders Ligorio[260]), Donato, Palladio und Serlio.

In der Vorrede des »Entwurfes« nennt Fischer unter den älteren Autoren über diese Themen, welche er als bekannt voraussetze, den Ligorio. Pirro Ligorio war Architekt, Maler, Antiquar, Schriftsteller. Ein gehässiger Mann, geb. Neapel, gest. Verona 1580, Feind des Michelangelo, Salviati und Ricciarelli, Architekt bei Sct. Peter.[261]) Eifriger Sammler, zeichnete er in Neapel viele antike Bauten. Die Frucht seiner Studien legte er in einem ungeheueren Manuscript von 30—40 Bänden nieder, das die Turiner Bibliothek kaufte, dann kam es an das Haus Farnese und endlich nach Capo di Monte in Neapel, wo es noch ist. Dort dürfte es also Fischer kennen gelernt haben. Seine Maasse und sonstigen Angaben sind übrigens unzuverlässig. Er ist auch Schüler des Giulio Romano. Sein Werk über Römische Circus und Theater, »Antichità Romane,« erschien Venedig 1553, 8°. Ein Fragment »de vehiculis« des Ligorio war in der Bibliothek Christinen's, übers. von Johann Scheffer in Frankfurt 1671.[262]) Königin Christine liess achtzehn Bände seines Ms. copieren.[263])

Donato, den Fischer in derselben Zeile nennt, ist ein Jesuite, welcher 1638 über Römische Antiquitäten schrieb.[264])

Ich stelle im Folgenden den gelehrten Apparat zusammen, dessen sich Fischer in seinem Werke bediente, weil wir auf diesem Wege am deutlichsten gewahr werden, welche seine Anknüpfungspunkte mit der geistigen Bewegung seiner Tage sind. Dass die hier genannten Quellen, auch wenn sie zum Theile erst Heraeus herbeigeleitet hätte, auch für die Würdigung des Künstlers nöthig sind, versteht sich von selbst, da er ohne das Verständniss derselben die archaeologischen Entwürfe nicht hätte fertigen können.

Für den Salomonischen Tempel dient ihm R. P. Vilalpandi. Denis nennt ihn J. B. Villalpando; das berühmte Werk ist dessen Commentar zum Propheten Ezechiel; es kam in Rom 1596 bis 1604 in drei Theilen heraus.

Lightfoot John, Description of the Temple-Service as it stood in the dayes of our Saviour, London 1650, 4^0; lateinisch: Descriptio templi Hierosolymitani, praesertim quale erat tempore Salvatoris nostri, im Thesaurus Ugolini, IX. tom.

Doubdan J., Voyage de la Terre-Sainte, fait en 1651, dritte Edition, Paris 1666.

Die Aegyptischen Pyramiden. N. M. de Thevenot, voyage au Levant, Paris 1689, reiste 1652 in Asien und Afrika. — Paul Lucas, voyages du Levant, seit 1699, P. Elzear.

Dianatempel zu Ephesus. Daviler, cours de l'architecture selon les ordres de Vignole. — Spon und Wheeler's Reisebeschreibung, wo die Ruinen-Souterrains beschrieben sind, welche bis in neuere Zeit für den Dianatempel gehalten wurden.

Persische Felsengräber. Gomez Suarez de Figueroa, spanischer Diplomat, Gesandter zu Paris, geb. Guadalaxara 1587, gest. München, 14. Jänner 1634.

Herbert, Pietro della Valle, bereiste 1614—1626 Persien und Indien.

Chardin, Cav., französ. Gesandter, geb. Paris, 16. Nov. 1643, gest. bei London, 15. Jänner 1713, welcher Zeichnungen von Persepolis lieferte, reiste durch Persien 1664—1669.

Thevenot, s. oben.

Tempel der Venus zu Paphos: Charles Patin, introduction à l'histoire par la connaissance des médailles 1665.

Jean Tristan, Sieur de Saint-Amante, war französischer Numismatiker, geb. Paris um 1596, gest. daselbst 1656.

Jean Harduin, französischer Jesuit, Archaeolog und Numismatiker, geb. Quimper (Finistère) 1646, gest. zu Paris, 3. Sept. 1729, berüchtigt durch seine Behauptung, dass die meisten Werke der antiken Classiker Fabricate mittelalterlicher Mönche seien.

Bacchustheater und Parthenon zu Athen. Hier sind Spon und Wheeler seine trefflichen Gewährsmänner, welche, von Venedig ausgehend, 1675—1676 Athen's Umgegend erforschten. Die Beschreibung der wichtigen Reise erschien zu

Lyon, Jacques Spon's Vaterstadt, 1676 und 1678, wurde in mehrere Sprachen übersetzt, ins Deutsche 1681 durch Menudier (Nürnberg). Den berühmten Lyoner Arzt scheint sich Fischer besonders zum Vorbilde genommen zu haben, denn sein Princip, die medailles und die monuments originaux als Grundlage der Untersuchung zu nehmen, befolgt der »Entwurf« mit ganzer Gewissenhaftigkeit.

Die Naumachia. Onuphrius Panvini, descriptio urbis Romae.

Moles Hadriani. Monfaucon, Itiner. Ital. — Gruter, inscriptiones. — Pancirollus, de XIV. regionibus urbis Romae.

Palast des Diocletian in Spalatro. Spon und Wheeler, welche zu Beginn ihrer Reise Pola und Spalatro eingehend untersuchten. Fischer beklagt es, dass beide Forscher sich bei ihren Reisen nicht mehr des Zeichnens beflissen haben.[265])

Ruinen von Palmyra. Corneille le Bruyn, voyages au Levant. Später im Haag 1734 erschienen.

Lord Halifax, Acten der Englischen Societät 1695.

Die Stone-henges. Cambden, Britannia 1586—1600.

Hauptstadt von Siam. P. Tachard, siamitische Reisebeschreibung.

Die grosse Brücke von Loyang. Martinus Martini, Novus Atlas Sinensis. Ferner noch: Neuhof, Gesandtschaft der Ostindischen Compagnie nach China.

Die antiken Autoren endlich: Josephus Flavius, Strabo, Herodot, Pausanias, Curtius, Diodor, Ammian, Ktesias, Plinius, Hyginus, Diocassius, Apollonios, Solinus, Plutarch, Homer, Propertius, Aulus Gellius, Vitruv, Pomponius Mela, Eustachius, Philo Byzantius, Valerius Maximus, Chron. Eusebii, Zonares, Cedrenus, Statius, Diodorus Sic., Tacitus, Suetonius, Martial, Dion, Xiphilinus, Publius Victor, Nicephorus, Cassiodor, Vopiscus, Eutropius, Spartianus, Procopius.

Trotz eines so stattlichen gelehrten Rüstzeuges war es unvermeidlich, dass dort, wo dem Autor, sowie seiner Zeit überhaupt jedwede Kenntnis der Stilformen eines fremden Volkes fehlten, nur naive Übersetzungen alter Themen in die Kunstsprache seiner Zeit zustande kommen mussten. So plagt er sich z. B. redlich ab, die zahllosen Höfe, Vorhöfe und sonstigen Compartimente des Salomonischen Tempel-Labyrinthes

nach den Maassen und Beschreibungen der Quellen einzutheilen, die Mauern Babylons zu entwerfen, etc.; aber, indem er noch keine Ahnung hat von den Bauformen der semitischen Völker, von den Gebilden, welche uns die Expeditionen Botta's und Layard's zu Tage förderten, so blieb es seiner eigenen künstlerischen Schöpferkraft überlassen, für das dürre Gerippe der nach den Quellen, so gut es gehen mochte, entworfenen Grundrisseintheilung das Kleid der Formen zu ersinnen. Wohl ist er zu kritisch, um Jerusalem oder Babylon griechisch-römisch zu construieren, aber er kann, bei dem Mangel jedes sicheren Anhaltes, nicht anders, als — dem Instincte der eigenen Kunstrichtung folgend, — Barockbauten zu entwerfen, welche uns in den Details ganz modern anmuthen, mit ihrer ungewohnten Colossalität und Unzweckmässigkeit der Anlage im Vergleich zu wirklichen, d. h. anderen Zwecken dienenden Barockbauten aber fremdartig, unnatürlich scheinen. Der Venustempel von Halikarnass erinnert an das Pantheon, das Labyrinth von Kreta ist ein Gartenlabyrinth, wie ein solches zu Schönbrunn noch vor einigen Jahren zu sehen war; hier ahnen wir ein Stückchen Karlskirche, dort den Grundgedanken von Schönbrunn, die Bernini'schen Colonnaden etc.

Ich lasse eine kurze, katalogartige Beschreibung des ganzen Werkes folgen, wobei noch manche Detailbemerkung eingeflochten werden soll. Wir lernen dabei einen Ingenieur Kaiser Karl's VI., Anton Weis, kennen, welcher auf dessen Befehl 1711, während des früheren Aufenthaltes des Kaisers in Spanien, Aufnahmen machte[266]); hören von einer Gesellschaft schwedischer Cavaliere, welche aus Palmyra kommt, von dem braunschweigischen Rath und Residenten von Huldeberg in Wien, von dem Grafen Giov. Pietro Marchi in Spalatro, dem Fischer dortige Aufnahmen verdankt, andere erhält er aus dem Orient.

Auf der XVII. Tafel des IV. Buches, bei der Darstellung des Lustschlosses Klesheim, entwirft der Künstler einen idealen Vordergrund für den Aspect und schmückt denselben mit Statuen, wie solche in Gärten und Vorhöfen gewöhnlich angebracht waren. Darunter begegnet der ganz genau wiedergegebene Apollo vom Belvedere. Wir haben dies entschieden als eine

Reminiscenz seines römischen Aufenthaltes zu betrachten, denn Abgüsse dürfte es von dieser Antike zu seiner Zeit in Deutschland nicht gegeben haben, auch kaum eine graphische Abbildung verwendet sein.

Auf der X. Tafel des V. Buches sind antike Vasen aus dem Antiquarium in München abgebildet. Ob sie wohl Fischer aus Autopsie gekannt haben mochte, d. h. ob er je in Münschen gewesen sein mag? Es ist mir nicht gelungen, herauszufinden, ob etwa die betreffenden Gefässe sich heute noch in München befinden.

Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt die Handschrift des Werkes, wie es 1712 vollendet war, d. h. einen geschriebenen Text und die Tafeln, welche bis zu jenem Jahre fertig gestochen waren.[267]) Nach dem Wortlaute des in den späteren, gedruckten Ausgaben beigegebenen Privileg's hatte Fischer sechzehn Jahre sich mit dem Gegenstande beschäftigt; dieses Privilegium wurde dem Unternehmen von Karl VI. Laxenburg den 24. Mai 1721 ertheilt, somit würde das Jahr 1705 als die Zeit zu betrachten sein, da der Künstler anfieng, sich mit der Sache zu befassen. Es wäre somit der Plan zu dem »Entwurf« noch demjenigen zu dem Kupferwerk der Salzburger Bauten vorausgegangen, welchen er, wie wir vernommen haben, 1708 vorbereitete, jenes gescheiterte Unternehmen, von dem er später einige, hiefür bestimmte Blätter, wie z. B. die Salzburger Universitätskirche, in den »Entwurf«, für dessen V. Buch aufnehmen sollte.

Die schön geschriebene Handschrift von 1712, welche somit der ersten Ausgabe um neun Jahre vorausgeht, ist etwas Unfertiges. Die Drucke übertreffen sie im Gegenständlichen an Reichhaltigkeit, trotzdem überreichte er sie dem Kaiser, was sowohl auf Fischer's Geltung bei diesem, als auf Karl's hohes Interesse für solche Dinge schliessen lässt. Eine grosse Anzahl Stiche für das Werk war also 1712 schon fertig, an denen die Nürnberger Künstler Delsenbach und Kenkel, die Augsburger Engelbrecht, Pfeffel und Kraus, endlich der Franzose de la Haye beschäftigt worden waren, — in der That ein Beweis dafür, dass, wie Fischer selbst und nach ihm Küchelbecker klagt, in Wien wenig gute Stecher zur Verfügung standen.

Da auch der Text des Heraeus noch so lückenhaft und halbfertig erscheint, hat es fast den Anschein, als müsse irgend ein besonders zwingendes und drängendes Motiv den Künstler bewogen haben, seine noch so fragmentarische Leistung bereits in des Kaisers Hände zu geben, denn in die Öffentlichkeit ist sie erst neun Jahre später getreten. In dem Titel sagt Fischer, er bringe hier dem kunstliebenden Kaiser »diese Erstlinge einer noch unvollkommenen Arbeit, So ihre Reiffe unter Unseres die Güldene Zeit wiederbringenden Augusti Glorwürdigster Regierung erwarten«.

Es wird zwar von einer Edition anno 1718 gesprochen, jedoch sie ist niemals erschienen, die Angabe ein Irrthum. Auch eine solche von 1715 hat nie existiert.[268]) Eine weitere falsche Version ist diejenige, dass das Werk in Wien 1718 bis 1721 erschienen sei, wie P. E. Richter in dem schon erwähnten, irrthümerreichen Aufsatze über Fischer behauptet.[269]) Es gibt nur zwei Ausgaben, eine Wiener von 1721 und eine Leipziger von 1725. Einzelne Exemplare sollen vorkommen, welche Leipzig 1721 datiert sind, wie ebenfalls Richter behauptet, ich habe keines gesehen und zweifle daran. Richter sagt, es lägen ihm drei Exemplare vor, ein Wiener und zwei Leipziger, alle drei ganz identisch, nur dass man bei der zweiten Auflage das Wien von der Platte schliff, Leipzig dafür setzte und den I in der römischen Jahreszahl in V verwandelte. In diesen drei Exemplaren habe Buch I. 20, II. 15, III. 15, IV. 21, V. 13, zusammen 84, — nicht, wie Wurzbach faselt, 93 Tafeln. Wir kommen auf diese Dinge in unsern Tabellen zurück. Fünf Jahre nach der Leipziger Edition erschien eine englische unter dem Titel: »A Plan of Civil and Historical Architecture, in the representation of the most notes buildings of foreign nations, both ancient and modern. Displaged in 86 large double folio-plates, by John Bernard of Erlach etc. and now faithfully done into English, with additional Notes by Thomas Lediard,« fol. London, 1730.[270])

Jede der Ausgaben zählt 86 gestochene Tafeln, das Manuscript von 1712 erst 74. Über diese Zahl fehlen nicht bloss Richter, Wurzbach u. a. Neuere, sondern das eigene Privileg des Werkes selbst, indem er von 95 Stichen spricht. Damit

können auch nicht etwa die Einzelbilder — mehrere Tafeln haben vier Ansichten, — gemeint sein, denn nach dieser Rechnung bekämen wir weit über hundert. Das grosse Werk ist keineswegs aus einem Gusse und nach festgehaltenem Plane entstanden; so wie es endlich zustandekam, mochte es ursprünglich in der Vorstellung seines Urhebers nicht ausgesehen haben. Wir haben bereits gehört, dass Fischer in Salzburg sich mit dem Plan trug, die Hauptbauwerke des Erzbischofs Thun in Stichen herauszugeben; 1708 reden die dortigen Urkunden von der Sache, die ihn wahrscheinlich mit den nöthigen Vorarbeiten, Zeichnungen etc. schon seit Längerem beschäftigen mochte. Darauf beziehen sich ohne Zweifel die Worte im Privileg von 1721, dass er seit sechzehn Jahren sich mit dem Werke bemühe, — wiewohl nur uneigentlich zu verstehen, denn die schon damals in Salzburg fertig gewordenen Blätter: IV. Buch, 9—11. — Universitätskirche, — waren a priori für jenes nicht zustande kommen sollende Salzburger Architekturwerk, nicht für den »Entwurf« bestimmt. Ebenso ist uns bereits bekannt, dass der Künstler aber schon 1701 den hochwürdigen Herrn in Salzburg mehrere Exemplare des Einen von den Schönbrunn vorstellenden Stichen — nämlich den des ersten Projectes — zum Angebinde gemacht hat, der später ebenfalls in den »Entwurf« Aufnahme fand; so hätte er eigentlich die Genesis des Werkes noch weiter zurückverlängern können, wenn's ihm beliebt hätte. Man sieht, allzugenau sind diese Angaben nicht zu nehmen. Ob die 17. Tafel des IV. Buches, Schloss Klesheim, auch schon für das Salzburger-Werk entstanden sei, oder erst später, lässt sich nicht entscheiden, in der citierten Urkunde heisst es 1709 bloss, dass die drei der Universitätskirche dem neuen Erzbischof einzuschicken wären, als die bereits fertigen. Da Letztere aber in den »Entwurf« kamen, so scheint er sie nicht abgegeben oder wieder zurückerhalten zu haben.

Auch die verschiedene äusserliche Erscheinung und Einrichtung der Tafeln im Werke deuten darauf hin, dass keineswegs eine bestimmte Consequenz von Anfang bis zu Ende dabei geleitet habe. Manche führen deutsche und französische Unterschriften, andere bloss deutsche, wieder andere bloss französische. Der gedruckte, erläuternde Text reicht nicht für alle Tafeln

aus, hauptsächlich tritt er im Anfang auf, dann fehlt er selbst bei sehr wichtigen Gegenständen. Auf den Titeln des Manuscriptes von 1712 verspricht der Verfasser mehrmals, dass er auch Gothische und »Morische« Gebäude bringen werde, was thatsächlich unterblieben ist. Die Numerierung der Blätter ist in den einzelnen Abtheilungen bald römisch, bald arabisch. Das grosse Kraus'sche Blatt von Schönbrunn fällt mit seinem Format ganz aus dem Rahmen des Übrigen, ist somit ganz gewiss von vornherein nicht für denselben Zweck gestochen worden. An den Blättern der Karlskirche werden wir noch zu zeigen haben, dass dieselben untereinander in Details differieren, also in verschiedenen Stadien, sei es des Bauprojects oder des Baues selbst entstanden sein müssen. Der IV. Theil, welcher nur des Künstlers eigene Schöpfungen umfasst, passt im organischen Zusammenhang nicht zu der Grundidee des Werkes, welches in historischer Entwicklung die Architekturen aller Zeiten und Völker zusammenstellt. Die Bekrönung dieser langen Reihe geschichtlicher Denkmäler durch die eigenen Erfindungen sieht sehr eitel aus, gar nicht nach Fischer's edler Bescheidenheit, — ich glaube darum nicht, dass die Vereinigung beider Dinge ursprünglich in seiner Absicht lag. Er hat wohl, wie schon sein Salzburger Project zeigt, die Vervielfältigung seiner Werke im Plane gehabt, vielleicht um sie in einer besonderen Publication herauszugeben oder etwa nur als einzelne Blätter. Aus unbekannten Gründen verband er schliesslich aber, was auf diese Weise eben fertig geworden war, mit den historischen Theilen des »Entwurfes«. Hätte nicht eine solche, aus rein praktischen Ursachen abzuleitende Art des Abschlusses endlich vorgewaltet, so wäre es nicht zu erklären, warum in diesem Theil von den eigenen Arbeiten der Autoris viele seiner hervorragendsten Architekturen, z. B. die böhmische Hofkanzlei, die Säule auf dem hohen Markte u. A. fehlen, wogegen viel geringfügigere Villen, ja Vasen, aufgenommen wurden. Nach mannigfachem Planen und Projectieren kam offenbar ein Moment, in dem der Meister alles, was eben fertig geworden war, zusammenraffte und in dieser Form an's Licht brachte.

Das Manuscript von 1712 zeigt begreiflicherweise manche Abweichung gegenüber den Ausgaben. I. Buch, Bl. 16, Persepolis,

ist in beiden weggefallen, jedoch durch persische Felsengräber ersetzt. Es stellt die Säulensäle und weite, stadtartige Baulichkeiten mit einer Unmasse Kuppelchen vor, vorne eine endlose Reihe Springbrunnen. Bezeichnet: »J. B. Fischers v. Erlach delin. Gravé par B. Kenckel. — Ein Theil von der Königs Burg zu Persepolis oder Tschechelminar gezeichnet nach den davon überbliebenen Ruderibus. Diese prächtige von Cyro erbaute Residence der Könige in Persien hat Alexander M. einäschern lassen. Xenoph. l. I., Strab. l. 15. Und insonderheit Thevenot Reise nach Levant.« (Dasselbe französich.) IV. Buch, Bl. 1 Einfahrtsthor von Schönbrunn, fehlt in den Ausgaben, dafür hat es später Fischer in seine »Prospecte«, III. Bl. 17, aufgenommen. Umgekehrt suchen wir im Manuscript von 1712 noch vergebens das Amphitheater in Tarragona, die Scipionengräber, den Aquaeduct von Karthago, Palmyra, die Stone-henges und den zweiten Entwurf für Schönbrunn, die Ehrenpforte sowie selbstverständlich die 1712 noch nicht vollendeten Bauten des Gallaspalastes, Mitrowitzdenkmals, Hofstallungen und Karlskirche.

Die Dedication an den Kaiser, welche ein wichtiges literarisches Denkmal der Zeit und der Anschauungsweise des grossen Künstlers ist, hat zwar Heraeus verfasst, aber wohl nur mehr als literarischer Stilist, die Gedanken sind die ureigensten des Meisters.[271]) Der gelehrte Freund hat gewiss dem Unternehmen seine lebhafteste Unterstützung zugewendet. Die Zeichnung des berühmten Amazonen-Sarkophages, welchen die kais. Sammlungen noch besitzen, hat Fischer im V. Buch, Taf. 7; Heraeus vermittelte eine andere dem P. Montfaucon. Um den 19. April 1719 schreibt der Gelehrte an den Kaiser, es würde sich empfehlen, einige Objecte des kais. Kunstbesitzes durch den Bertoli für P. Montfaucon zeichnen zu lassen: »Ich wollte dann abgeredtermassen bei dem Père Montfaucon, (dem ich schon etwas gesendet, als das Grab der Amazonen, das Bildnis Alex. M.) ohne Unkosten das Uebrige besorgen.«[272]) Den Amazonen-Sarkophag bespricht Heraeus auch in seinem bereits öfters hier angezogenen Werke:[273]) »Amazones quod sistit, Monumentum Sepulchrale non minus vetustate sanctum, quam Opere Anaglyptico, omnis, quam vidimus, antiquae artis aemulo

perfectum, et dignum, quod hoc Augusti Saeculo ad lucem aspiciendum revocetur ex ea Palatii Vindobon. porticu, in qua pro tempore positum est; hic non recensetur, quia delineatum a Dno. Fischers ab Erlachen et descriptum a me jam exhibuit Celeberr. P. Montfaucon.« Dieser berühmte Antiquar sagt von dem Kunstwerke nur, dass es in Wien sich befinde und gibt die Ansicht zweier Seiten des Sarkophags, übrigens in wenig genauen Abbildungen.[274]) Die obigen Worte des Heraeus: Monumentum bis positum sind auf dem Stiche im »Entwurf« genau wiederholt.

Von späteren literarischen Arbeiten, welche auf das Fischer'sche Werk Bezug nehmen, ist nur einiges bekannt. Die interessante Kunstzeitschrift: »Merkwürdiges Wien« bringt 1727 in ihrem Märzheftchen eine Abhandlung unter dem Titel: »Beschreibung der Göttin Dianae Ephesiae.«[275]) In dem Aufsatze wird Fischer's Blatt, welches den Tempel der Göttin in Ephesus darstellt (I. Buch, Taf. 7), als »accurater abriss« gelobt. Es sei der Geschicklichkeit des gewesenen kais. Ober-Bau-Inspectors J. B. Fischer zu danken. Dass hier jonische Säulen gewählt seien, »hat sich der hochberühmte Architectus an die gemeine Abtheilung nicht gebunden,« indem Plinius und andere Quellen darauf deuten. Doch stelle Fischer nicht in Abrede, dass es auch dorische gewesen sein könnten, wobei er sich auf Daviler bezieht. Die zu dem Artikel gehörige Tafel XIV. mit einer Statue der Diana und Fischer's Tempel als Hintergrund hat Sal. Kleiner 1727 gezeichnet, J. A. Schmutzer gestochen. An anderer Stelle sagt der Verfasser, dass er Fischer, als er noch in Prag war, gekannt habe, — wie bereits angegeben wurde. Ein anderes Blatt, die Reconstruction des Tempels von Jerusalem (I. Buch, Taf. 2), finde ich im Stich wiedergegeben in einem Werke: »Biblisches Bilder-Panquet,« dessen Text im Charakter der Schriften Abraham's a S. Clara gehalten ist.[276]) Das Buch enthält auch sonst Nachbildungen berühmter Originale, so Veronese's Hochzeit von Canaa, anderes nach den Bassano etc.

Mit der Grundidee des Entwurfes ist ferner verwandt das Kupferwerk Jean Marot's: »L'Architecture Françoise ou Recueil des Plans, Elevations, Coupes et Profils des Eglises,

Palais etc. Paris, chez Jean Mariette, 1727,« spätere Ausgabe 1757, dessen schon bei der Geschichte Schönbrunn's gedacht wurde, wo sich ebenfalls eine Anlehnung an ein Motiv unseres Meisters ergab. Die meisten Tafeln hat Jean Marot gestochen, aber auch sein Sohn Daniel hat Antheil daran, — zufällig ganz so wie bei dem Fischer'schen Werke Vater und Sohn. Auch hier geht der Gedanke einer historischen Architektur durch das Ganze, nur ist der Stoff nicht so geordnet und klar zusammengestellt. Auch hier werden uralte Bauten vorgestellt, so der Tempel von Balbeck, ein jonischer Dipteros, viele mittelalterliche Kirchen (z. B. Sct. Sauveur, Sct. Severin, Sct. Denis, Sct. Victor u. a.) von Paris, ein für Christine von Schweden in Rom errichteter Triumphbogen, Sct. Peter in Rom, Bernini's Entwürfe für den Louvre. Und ganz analog zum »Entwurf« machen den Schluss nicht ausgeführte Projecte Marot's zu Tempeln, Terrassen, Gärten, Mausoleen etc.[277])

Nach Bericht Dr. von Frimmel's befinden sich im gräflich Kuenberg'schen Schlosse Jung-Woschitz bei Tabor achtzehn grosse Architektur-Malereien des vorigen Jahrhunderts mit der Bezeichnung G. Minderhout, welche berühmte Bauten der Vergangenheit darstellen, davon sind der Coloss zu Rhodus, die Trajanssäule, das Mausolusgrab und vielleicht noch das eine oder andere genau nach den Stichen des »Entwurfes« gemalt. So wie Frimmel ist auch mir der Maler jenes Namens gänzlich unbekannt, auch kann ich von Beziehungen desselben zu Fischer nichts nachweisen, vermuthe solche übrigens auch nicht. Minderhout hat seine Weltwunder und andere Phantasie-Architekturen eben nach dem »Entwurfe« gemalt, der bereits erschienen war, wie solche Maler in der Regel Stiche ihren Bildern zugrundelegten.[278]) Dieser G. Minderhout könnte sehr wohl Sohn des Hendrik van Minderhout, des Marinenmalers, geb. Rotterdam 1632, gest. Antwerpen 1696, gewesen sein, dessen Immerzeel gedenkt.

Ebenfalls in Beziehung zu dem »Entwurfe« steht das vielbändige Werk von Robert von Spalart: »Versuch über das Kostum der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeiten. Herausgegeben von Ignatz Albrecht u. a.« Wien, 1796 ff. Daselbst wird z. B. gesagt,[279])

dass der Verfasser für die griechische Architektur den »Entwurf« von F. L. (sic!) Fischer benützt habe. Mehrere sonstige Beziehungen habe ich in den nachfolgenden Tabellen angemerkt.[280]) In der späteren Zeit hat man sich um das Werk nicht viel gekümmert. Milizia sagt in seiner üblichen Weise bloss: »Architettura storica delle cose più maravigliose: opera piu curiosa che utile.« (!)[281])

Von besonderer Wichtigkeit ist es, Fischer's Beziehungen zu den Stechern zu untersuchen, welche bei dem »Entwurfe« mitgearbeitet haben. Es geht daraus hervor, dass der rührige, umsichtige Mann sich aus dem Nichts selber diese Hilfsarbeiter herbeischaffte, freilich, ohne selber mit dem Erfolge gänzlich zufrieden zu sein. Wie die Zustände der vervielfältigenden Techniken in Österreich damals waren, musste er seinen Blick nach dem Auslande richten, er ist es aber gewesen, welcher damit tüchtige Kräfte nach Wien brachte, durch welche ein Aufschwung im Fache hierorts angebahnt wurde.

Ich habe das Darniederliegen der graphischen Künste in dem Wien des XVII. Jahrhunderts ausführlicher erörtert in meinem Aufsatze über Johann Indau's Wienerisches Architekturbuch[282]); es ist dort der mittelmässige Charakter der Production in Leistungen eines Joh. M. Lerch geschildert und Fischer's reorganisierenden Einflusses gedacht. So grosse Unternehmungen wie sein »Entwurf« und später die »Prospecte« sind vorher von Wien nicht ausgegangen; er konnte die Stiche nicht auswärts schaffen lassen, weil er ihr Gelingen nach den eigenen und des Sohnes Zeichnungen überwachen wollte, also mussten Stecher nach Wien gerufen werden. In Johann Bernhard steckte etwas von seinem Grossvater Simon, dem Grazer Buchhändler, denn er trug sich stets mit solchen Plänen grossartiger Publicationen. Alle die durch ihn und seinen Sohn für Wien beschäftigten Stecher: Delsenbach, Kenckel, de la Haye, Kraus, Engelbrecht, Pfeffel, Kleiner, Sedelmayr haben dann weiter in Wien oder doch für Wien gearbeitet.

Es wurde bereits mitgetheilt, dass der ä. Fischer, als er 1708 in Salzburg jenes Kupferwerk herausgeben wollte, sich verpflichtete, nach Augsburg zu reisen, um dort tüchtige Stecher zu gewinnen; ob es geschehen, ist bei dem Unterbleiben des

Unternehmens fraglich. Die Augsburger Stecher, die Küssel und Kilian, Heckenauer, Ambling etc., waren längst schon für bessere Arbeit auch in Österreich in Anspruch genommen, besonders seitens der geistlichen Stifte.[283]) Von Wien sagt noch 1730 Küchelbecker, wo er von dem geringen Stande des dortigen Buchhandels redet: »Und eben so verhält es sich auch mit denen Kupfer-Stechern, denn ob es deren gleich unterschiedliche alhier giebt, so ist doch unter solchen keiner in sonderlicher Reputation anzutreffen; daher findet man alhier auch sehr wenig von guten Kupferstichen, wo solches nicht von andern Orten hieher gebracht wird.«[284])

Das Meiste hat für Fischer in beiden genannten Werken Johann Adam Delsenbach gestochen. Dieser Künstler war in Nürnberg den 9. December 1687 geboren, arbeitete zu Leipzig und Wien, dann wieder in seiner Vaterstadt, wo er noch 1758 lebte.[285]) Aus seinem Leben ist nichts bekannt; ob er, wie behauptet wird, den Titel eines fürstlich Liechtenstein'schen Hofkupferstechers geführt habe, ist so wenig sicher als ein von ihm für dieses Haus gestochenes Opus. Im Jahre 1715, sagt Nagler,[286]) sei er von Nürnberg nach Wien abgereist; sämmtliche von ihm gestochene Blätter, welche das Manuscript des »Entwurfes« enthält, müssten also nach den ihm zugesendeten Zeichnungen Fischer's in Nürnberg gemacht worden sein, wenn nicht schon ein früherer Aufenthalt in Wien angenommen werden soll. Seiner Darstellung von Schönbrunn nach dem II. Entwurfe in Volkamer's Hesperides wurde schon Erwähnung gethan. Im selben Werke sind noch andere Ansichten von seiner Hand gestochen. Seine Stiche für die bekannte Scheuchzer'sche Bibel und 49 Ansichten von Nürnberg, von ihm auch gezeichnet, 1715, sind noch zu Hause fertig geworden.[287])

Sein nächstes, mir bekanntes Werk fällt schon in die Wiener Periode; es ist das Porträt des Heraeus, mit welchem Gelehrten Delsenbach ebenfalls in Verbindung stand. Es stellt ihn bei dem Bücherschrank, eine Medaille in der Hand, vor, auf den Knieen ruht eine Münzenlade. Unterschrift: »Carolo Gustavo Heraeo, S. Caes. et Cath. Maiestatis Consiliario, Rei Antiquae et Numism. Feriundis Praefecto P. C. Monath excudit Norimbergae. D. D. Joh. Adam Delsenbach.« Oben steht: »J. A. Delsenbach ad vivum

del. et sculp. 1719.« Der Nürnberger Verleger Monath hat 1721 auch die Gedichte und Inscriptionen des Heraeus herausgegeben, besass aber eine Zeitlang auch in Wien ein Geschäft.[288]) Delsenbach stach ferner zu Heraeus' Inscriptiones et symbola, welche 1721 (2. Aufl.) in Nürnberg erschienen, das allegorische Titelblatt und wahrscheinlich auch die Medaillen. Wenn Nagler vier Wiener Ansichten von 1719 erwähnt, so sind wohl Blätter aus der 3. Ausgabe der Fischer'schen »Prospecte« gemeint. In dem Monogr. Lex. heisst es aber, jede der vier Ansichten stelle ein anderes Hauptthor der Stadt vor, was mit den »Prospecten« nicht stimmen würde.[289]) Um 1726 erschien der Stich der Ansicht der Lorettokapelle in Prag nach Zeichnung von J. J. Diezler. Ein späteres, bereits wieder in der Heimat gestochenes Werk ist: »Kurzer Begriff der Anatomie, worin hauptsächlich die nöthigsten Stücke der Osteologie und Myologie in 19 Kupfertafeln enthalten mit des Hofrats Treu Beschreibung und Vorrede.« Nürnberg 1733, gr. fo.[290]) Auch sein eigenes Porträt hat Delsenbach geliefert.

Von Benjamin Kenckel war oben bereits die Rede. Hier muss noch beigefügt werden, dass Fischer in der That mit ihm nicht sehr zufrieden gewesen zu sein scheint, denn es fällt auf, dass in den Ausgaben des »Entwurfes« sein Name von allen Tafeln, die er fertigte, beseitigt wurde, — mit alleiniger Ausnahme von jener Nr. 2 im III. Buche, wo B. stehen geblieben ist, während dieselben im Manuscript, theils mit vollem Namen, theils Benjamin, theils B signiert sind. Kenckel war ein Landsmann Fischer's, ein Grazer, und vielleicht darum von ihm herangezogen. Eine Anzahl Blätter des Stechers verzeichnet Wastler.[291])

Über de la Haye habe ich bereits bei dem italienischen Aufenthalte Fischer's Nachricht gegeben.

Johann Ulrich Kraus, zwar nur mit Einem Blatte, dem grossen Prospect von Schönbrunn, vertreten, war jedenfalls der hervorragendste Stecher, welcher für den ä. Fischer gearbeitet hat. Über seine Biographie herrscht noch das Chaos, nicht einmal sein Geburtsjahr und Geburtsort (Mainz?) sind sicher bekannt. Nach Stetten wäre er 1655 geb., 1719 gestorben, andere geben andere Zahlen an. Er lebte ziemlich lange in Wien, dann in Augsburg, wo er auch starb. Originalplatten

von seiner Hand befinden sich in Ambras.[292]) Seine übrigen Werke haben mit unserem Gegenstande und mit Österreich überhaupt nichts zu thun, so dass ich kurz auf die Literatur verweise.[293])

Einige Blätter sind im »Entwurf« C. Engelbrecht und J. A. Pfeffel signiert, so die Façade des Trautson-Palais und die in die »Prospecte« hinübergenommene Ansicht von Schönbrunn. Christian Engelbrecht war der Bruder des Stechers und reichen Kunstverlegers in Augsburg, Martin d. N. Ebenso waren Johann Andreas Pfeffel und dessen Sohn gl. N. daselbst Stecher und Verleger. Das schon genannte Scheuchzer'sche Bibelwerk zeigt sie uns mit Delsenbach in Verbindung, zu Wien haben sie auch durch ihre Perspectiven nach den Galli-Bibiena Beziehung. Das Blatt Schönbrunn ist in Wien gestochen. Engelbrecht und Pfeffel haben auch in Metall ciseliert oder graviert. So führten sie den von Hildebrand entworfenen Erzsarkophag Kaiser Joseph's I. in der Kapuzinergruft aus.[294]) 1730 gab Pfeffel heraus: »Viererley Vorstellungen angenehmer u. zierlicher Grundrisse der Lustgärten u. Prospecten so ausser der Residenzstatt Wien zu finden.« Engelbrecht und Pfeffel, bereits in Wien liiert, giengen nach Kaiser Joseph's Tod nach Augsburg, wo sie aber bald sich trennen sollten. Engelbrecht, geb. 1672, gest. 1735, war Schüler Bodenehr's und Sandrart's, Pfeffel aber Schüler der Akademie in Wien. 1708 gaben beide nach Galli-Bibiena das Fest anlässlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Anna, Königin von Portugal, heraus. 4 Bl. gr. q. f°. Ihre Grotesken nach Burnacini sind bereits erwähnt. Von dem alten Martin Engelbrecht sind Ansichten von Olmütz gestochen erschienen. Siehe Katalog der Jubilaeumsausstellung in Olmütz 1888, Nr. 334. Der ä. Pfeffel ist 1674 in Bischoffingen geb., zu Augsburg 1750, sein Sohn 1768, gestorben. Ersterer war kais. Hofkupferstecher. Pfeffel ist der Herausgeber eines eigenen Wiener Prospecten-Werkes, welches den Titel führt: »Wahrhaffte u. genaue Abbildung Aller Kirchen u. Klöster, Welche sowohl in der Kays. Residenz Statt Wien, als auch in denen umliegenden Vorstätten sich befinden, wobey nicht weniger theils Fürstl. theils Gräffl. und andere schöne Gebäude denen Liebhabern zur Belustigung vorgestellet seyn. Daselbst nach

dem Leben gez. von Sal. Kleiner Architecturae Cult. verlegt u. an Tag gegeben Durch J. A. Pfeffel der Kays. May. Hoff-Kupferstecher in Augsburg. MDCCXXIV.« [295])

Von Kleiner und Sedelmayr wird erst in der Geschichte des jüng. Fischer der Ort sein, Eingehendes mitzutheilen; zu dem Vater haben sie, soviel mir bekannt ist, noch keine Beziehungen. Die oben Besprochenen wären schwerlich ohne seine Bestrebungen nach Wien gekommen und, da wir ihren Blättern einen grossen Theil unserer Kenntniss von dem alten Wien verdanken, so geht denn auch dieses Wichtige und Bedeutende auf unseren Künstler zurück!

Fischer hat den »Entwurf« selber verlegt. Da das Buch heute noch verhältnismässig nicht selten und in den grösseren Büchersammlungen anzutreffen ist, hat es den Anschein, dass er damals viele Abnehmer gefunden haben dürfte; freilich mögen die Herstellungskosten sehr bedeutende gewesen sein. Für den Vertrieb des Werkes hatte er Agenten, wie wir oben bei der Empfehlung des Mr. Châtelain gesehen haben.

Den Mitarbeiter und Textverfasser am »Entwurfe«, Karl Gustav Heraeus, hat unsere Darstellung bereits öfter als einmal namhaft gemacht. Der gelehrte, verdienstreiche Vorstand des kais. Medaillen-Cabinets in Wien war eine der hervorragendsten Personen jener Zeit in Österreich; biographisches Material über ihn hat Bergmann reichlich zusammengetragen.[296]) Als er mit Fischer thätig war, stand er noch auf der Höhe seines Einflusses und Glückes, später zog er sich die kaiserliche Ungnade zu. In Stockholm 1671 geb., zuerst in Schwarzburg'schen Diensten, kam er 1708 oder 1709 nach Wien, wurde kais. Antiquar mit 750 fl. Gehalt, dann unter Karl VI. 25. Juni 1712, dat. Pressburg, Medaillen- und Antiquitäten-Inspector mit 1500 fl., endlich kais. Rath. Ich verweise auf Bergmann's Darstellungen und füge bloss einiges Neue hinzu, das ich im Staatsarchive gefunden habe.

Sein Anstellungsdecret als Inspector der Antiquitäten mit 750 fl. ist vom 30. September 1710, dat. Wien[297]), dasjenige seines oben erwähnten Avancements mit 1500 fl. vom 1. Juli 1712.[298]) Der Hofcontrolor erhält Auftrag zur Auszahlung seines fälligen Gehaltes vom 1. April 1712 bis 16. Jänner 1713.[299]) Sein,

bisher nicht bekannt gewesenen Todestag ist der 6. November 1725, was aus einem Actenstücke hervorgeht, in welchem am 29. Jänner 1727 Abbate Giov. Bat. Banagia zu seinem Nachfolger ernannt wird.[300]) Unglückliche Projecte mit Bergwerken hielten ihn am Schlusse seines Lebens in der Veitsch im Steirischen fest. Der jüngere Fischer hat hierüber in Briefen, die wir nicht mehr besitzen oder welche irgendwo verschollen sind, Nachricht gegeben, wie aus einer Bemerkung des Numismatikers Eckhel hervorgeht. Es ist die Rede von der Verheiratung des Heraeus 1723, wo Eckhel sagt[301]): »Anno saeculi hujus vigesimo tertio adhaessisse eum (Heraeus) in Veitsch, Styriae superioris oppido, comperio ex litteris Baronis Fischer, quibus hic felix Heraeo faustumque matrimonium, quod sese proxime contracturum nunciaverat, precatur.« Die Witwe des Gelehrten, Sophie Francisca, bat um eine Pension, ward aber abgewiesen.[302]) Von dem jüngeren Fischer hatte Heraeus für das kais. Cabinet zweiunddreissig Stück römische Medaillen angekauft, wovon noch die Rede sein wird[303]); seine eigene Porträtmedaille hat Benedict Richter gefertigt, welchen Landsmann er für die kais. Sammlung beschäftigte und der auch des ä. Fischer Denkmünze gemacht hatte.[304]) Endlich wollen wir noch bemerken, dass des Heraeus' Gönner derselbe Graf Philipp Sigmund Dietrichstein gewesen war, welchen auch die beiden Fischer ihren Maecen nannten; er hat auf dessen Tod auch ein Klagegedicht verfasst.[305])

Widmung des »Entwurfes«.

Allerdurchläuchtigster Grossmächtigster etc.

Allergnädigster Herr!

Wann von E.er K.en M. höchst gepriesenen, Allerdurchläuchtig- / sten Nahmen gegenwärtiges geringschätzige Werk ihm einen / Glantz zu entlehnen sich unterfänget: So wird selbiges nur zu- / rück gehalten von seiner Unvollkommenheit nicht von der schuldigsten / Ehrfurcht vor die allerhöchste Kaiserliche Würde; denn E.e K.e M. / machen sich dem Caesar, dessen unüberwindliches Reich Sie Glorreichst / beherrschen, ebensogleich durch die Hochhaltung der Wissenschafften / als durch den Scepter; Es werden diese schlechte Blätter auch

nicht abge- / wiesen von der Beysorge, dass ein Buch zu vermessen, zu den Lorbeer- / reissern eines Helden geleget werde; E.e K.e M. sind, ebenfalls dem / Caesar nicht nur in denen am Ende Europens besiegten Herculi / schen Säulen, sondern auch darin gleich, dass Sie dafür halten, die / Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger als die Waffen / und das wahre Lob eines rechten Caesars seye nicht anders als durch

beydes zu erlangen. Endlich lässt sich dieses Unternehmen, als unzei- / tig, nicht abschrecken von denen grausamen Krieges-Laufften, welche bis an- / hero die ganze Welt beunruhiget; E.er K.en M. weise Regierung lässet denen Waf- / fen von den Künsten, und diesen von jenen keine Hinderniss machen; Dero / geheiligte Person selbst, kan auch so wenig von Geschäfften ermüdet, als / von Schwierigkeiten irre gemacht werden. So dass uns alle An- / stalten bey der Streitbarkeits Davids und Caesars auch mitten / im Kriege die Zeiten Salomonis und Augusti sehen lassen. In / diesen allerunterthänigsten Vertrauen allein entblöde mich, mit / diesem, wie bey Nebenstunden unternommenen, also auch unvolkom- / nen Werk vor E.er K.en M. Thron fussfälligst zu erscheinen, um unter / dessen Schatten einen Schutz wieder übelwollende zu erlangen. / Der ich nächst Hinzufügung meines Gebets zu der Vorbitte der gantzen / Christenheit vor E.er K.en M. langes Leben und von Gott gesegnete / Regierung, in allertiefster Unterwerfung verharre,

Euerer Kaiser. Majestet

aller unterthänigst, gehorsamster

Joh: Bernh: Fischers, v. Erl:

Wien MDCCXXI.

Vorrede.

Dass der nach Standes-Ge / bühr geehrte Leser mit ei- / ner Vorrede aufgehalten wird, ge- / schiehet nicht, um die Weise dererjeni- / gen zu beobachten, welche allein suchen / ihnen durch Bücher-Schreiben einen / Namen zu machen: noch weniger um / gegenwärtigem Werk durch eigene / Anpreisung

einiges Ansehen zu wege / zu bringen. Man hat vielmehr der / bey allen Büchern gleichsam ein Recht / gewinnenden Freyheit sich nur bedie- / nen wollen; um der Arbeit Unvoll- / kommenheit, und die Fehler zu ent- / schuldigen, welche fast unvermeidlich / sind bey dergleichen Unternehmun- / gen, wo man sich auf anderer Ge- / schicklichkeit verlassen muss; Nemlich / auf die Zeugnisse fremder Nachrich- / ten und auf einen erst abzurichten-

den Grabstichel. Denen allen / von welchen der Autor die Ehre hat / bekandt zu seyn, ist nicht unwissend / dass er ihme diese Arbeit, nur als ein / unschuldiges Zeit-Vertreib vorge- / nommen, bey gegenwärtigen Kriegs / Läufften, wo Seiner Kayserlichen / Majestät Glor-reiche Waffen mehr / der Kriegs-Bau-Kunst, als der Ci / vil-Architectur zu verrichten gege- / ben. Denen übrigen billigen, und / wohlgesinnten Urtheils Führern, die / nicht nöthig haben, sich durch anderer / Verkleinerung zu erheben, und wel- / che also eher aufs Bessermachen als / aufs Tadeln bedacht sind; Denen wird / leicht erhellen: Dass man durch eini- / ge Proben von allerhand Bau-Arten / das Auge der Liebhaber zu ergötzen / und denen Künstlern zu Erfindungen / Anlass zu geben, mehr im Sinne ge- / habt als die Gelehrten zu unterrich- / ten. Wiewohl auch diese nicht in Ab- / rede seyn können, dass man, so viel es / die Zeit, eigene Unkosten, und die Be

schaffenheit der Zeugnisse zugelassen, / getrachtet habe, die Wahrheit (wel- / che bey allen Vorstellungen den grö- / sten Beyfall verdienet) zu beobach- / ten. Denn man beruffet sich auf die / ersten Zeugen, so offt die Gebaüde / von der Zeit gänzlich vernichtet wor- / den; und also denen vermoderten / Cörpern zu vergleichen sind; wann / man ihre Urkunden nur in den Ge- / schichten, als gleichsam in den Grab- / Schrifften solcher Aschen suchen muss. / Man führet auch nach Gelegenheit an / die Zeichnungen auf den Gedächtnis- / Müntzen; welche für die Bildnisse / dieser Verweseten zu halten. Endlich / ziehet man die noch anzutreffende U- / bleibsel zu Rathe, welche das Ge- / rippe solcher Leichen vorstellen, aus / deren eintzelen

Knochen die Grösse / und vormahlige Beschaffenheit des / Cörpers abzunehmen. So, dass / leicht zu erkennen seyn wird, Ob man / diesen noch redenden Zeugen mehr / gefolget habe, oder anderer unge

gründeten vorgemahlten Muthmassun- / gen? Zum Erweiss können so fort im / Anfang dienen, die sogenannte Welt- / Wunder, welche so vielmahl zum / Vorschein kommen, ohne sich anderst / als durch die Uberschrifft des Namens / kennbar machen. So offt man / aber fremder Vor-Arbeit nöthig ge- / habt als etwa des berühmten Villal- / pandi, bey Vorstellung des Salomo / nischen Tempels, hat man derselben / gebührende Meldung gethan. In / andern, nicht so nöthig hieher gehö- / renden, bereits kund gewordenen Ris- / sen, welche mit diesem Buche ein glei- / ches Absehen gehabt haben; nemlich / die alles verstörende Zeit und gäntz- / liche Vernichtung der Denk-Male / alter Gebäude abzuhalten, und sich / dadurch sowol um die Gedächtnis / der Ruhm-würdigen Urheber als um / die Kunst-begierige Nach-Welt ver- / dient zu machen: In solchen bereits / heraus gegebenen Zeichnungen als / etwan von Palladio, Serlio, Donato,

Ligorio etc. hat man lieber dieses / Buch eines Zierraths berauben wol- / len als ohne Noth etwas ma- / chen, das schon mit gleichem Fleiss ge- / macht worden. Eigenen zum Zier- / rath dienenden Erfindungen hat man / keine andere Freyheit zugelassen, als / welche die von gewissen Nachrichten / verlassene Muthmassungen vergön- / net, so oft man billig hat müssen be- / dacht sein, das Auge nebst dem Ge- / müthe zu vergnügen. Auf solche / Weise kan gegenwärtiger Entwurf / von allerhand Bau-Arten nicht nur / zur Lust, sondern auch zu Beförderung / sowohl der Wissenschafften als der / Künste dienen, wann man in Hi- / storischen Vorstellungen nicht alles / darf auf eine aus blossen Erzehlungen / geholete Bildungs-Kraft ankommen / lassen, sondern die Augen selbst in / den Abzeichnungen kan zu Rathe zie- / hen, und durch solches Anschauen das / Gedächtniss stärken: wann auch die / in Zeichnungen sich übende Gelegen-

heit gewinnen, den Geschmack der / Landes-Arten (welcher wie in den / Speisen, also auch so zu reden in / Trachten, und im Bauen ungleich ist) / gegen einander zu halten, und das / beste zu erwählen, anbei zu erken- / nen, dass im Bauen zwar etwas auf / eine Regel-lose Gewohnheit ankom- / me; (als etwan in dem Gothischen / kleinen Schnitz-Werk, und in den / oben zugespitzten Bogen, in den / Thürmen etc. oder in den Indianischen / Drachen-Zügen, und krummen Dra- / chen) wo man einem jeden Volke sein / Gutdunken so wenig abstreiten kan, / als den Geschmack. Dass aber den- / noch in der Bau-Kunst aller Verän- / derung ungeachtet, gewisse allgemei- / ne Grund Sätze sind, welche ohne / offenbahren Ubelstand nicht können / vergessen werden. Dergleichen sind / die Symmetrie; Oder, dass das / schwächere vom stärkern muss getra- / gen seyn etc. dass auch gewisse Um / stände sind, welche in allerhand Bau-

Arten wie immer unterschieden / seyn mögen, gefallen; als die Grösse / des Umfangs, die Nettigkeit, und / Gleichheit in Hauung und Zusam- / menfügung der Steine etc. Ist nun / gleich worin gefehlet: So hat derje- / nige der es besser machet dennoch / dem Anfänger den Vortheil zu dan

ken, dass man ihm durch Vor-Arbeit zu / besserem Nachsinnen Anleitung gege- / ben. Ist aber noch vieles vorzustel- / len übrig geblieben; So wird die Ent- / schuldigung noch leichter seyn, weil / dieses Werk kein anderes Absehen, und / keinen anderen Namen führet, als eines / Entwurfs. Wer zum gemeinen Auf-

nehmen der Kunst nach Vermögen et- / was beyzutragen trachtet, hat nicht / Ursache die Welt für so unbillig zu / halten, dass sie ihm mehr Hass als / Gunst werde wiederfahren lassen. / Dessen getröstet sich auch mit aller / schuldigen Erkänntlichkeit

Der Autor

Johann Bernhard Fischers
von Erlachen.

1712.

Manuscript des Entwurfes mit gestochenen Tafeln.

Erstes Blatt:

»Zu den Füssen Seiner kaiserlichen und Catholischen Majestet / Des Aller-Durchlauchtigsten Grossmächtigsten, und Unüberwindlichsten / Römischen Kaisers / CARLS DES SECHSTEN / Als eines Aller-Gnädigsten Beschützers nicht nur so vieler König / Reiche und Länder Sondern auch der Freyen Künste, und der von / Ihnen entstehenden Glückseligkeit, / werden / Diese Erstlinge einer noch unvollkommenen Arbeit / So ihre Reiffe unter Unseres die Güldene Zeit wiederbringenden AUGUSTI / Glorwürdigster Regierung erwarten / In allertieffster, und allerunterthänigster Unterwerffung / Niedergelegt / Von / dem Autore.«

Texttitel: wie in ed. 1721, nur zuletzt: »Frantzösische Beschreibungen von C. G. HERÆVS, K: M: Ant. / Wien, MDCCXII.«

Ohne Nr. Gestochner Titel, Gebäude mit oben schwebender Fama. Verse.

Vorrede. Geschrieben in 3 Spalten wie 1721 und 1724. Bloss deutsch.

Titel des Ersten Buches. Geschrieben: »Erstes Buch. Von Einigen Gebäuden der Alten Jüdischen, Egyptischen, Syrischen, Persischen und Griechischen Baukunst.« Französ.

Ohne Nr. Landkarte.

TA.	I.	Tempel Salomonis. Grundriss.	Text deutsch, französ.	
	II.	» Prospect.	»	»
	III.	Babylon.	»	»
	IV.	Pyramiden.	»	»

V. Jupiter-Tempel in Olympia.	Text	deutsch	französ.	
VI. Mausoleum in Hali-karnass.	»	»	»	
VII. Diana-Tempel in Ephesus.	»	»	»	
VIII. Coloss von Rhodus.	»	»	»	
IX. Pharus von Alexandria.	»	»	»	
X. Niniveh.	»	»	»	
XI. Pyramiden von Moeris.	»	»	»	
XII. Nilkatarakte.	»	»	»	
XIII. Pyramiden.	ohne Text			
XIV. » des Königs Sotis.				
XV. Grab bei Cairo.				
XVI. Persepolis.	Text deutsch, französ.			Fehlt in Ausgabe I. und II.
XVII. Labyrinth u. Venus-Tempel.	ohne Text			
XVIII. Berg Athos.	Text			
XX. Obelisk Marc. Aurels etc.	ohne Text			

Gestochner Titel, Gebäude mit oben schwebender Fama.

Titel des zweiten Buches. Geschrieben: »Anderes Buch von Einigen Gebäuden der Alten und Neuen Römischen wie auch Gothischen und Morischen Bau-Kunst.« Franz.

Von hier an ohne Nrò. bis Ende.

Brücke Augusti.	Text	franz., deutsch	In der Ausgabe 1721 und 1725: Taf. III.
Domus aurea.	»	deutsch, franz.	
Naumachia.	»	bloss deutsch	
Trajansforum.	»	» »	
Moles Hadriani.	»	» »	
Vier römische Tempel.	ohne Text		
Vier Triumphbogen.	»	»	
Bäder des Diokletian.	»	»	
Palast in Spalatro.	»	»	
Theile desselben.	»	»	
Borromaeische Inseln.	»	»	

Gestochenes Titelblatt: Gebäude mit oben schwebender Fama (wie oben).

Titel des dritten Buches: Geschrieben. »Drittes Buch von einigen Gebäuden der Gothischen, Morischen, Arabischen, Türckischen, neuen Persianischen, Indostanischen, Siamitischen, Sinessischen und Japonesischen Bau-Kunst.« Franz.

Kaiserbad in Ofen.	ohne Text.
Moschee Orcanus II. in Pesth.	
Achmed-Moschee.	

Solymanney-Moschee. Aja Sophia. Mecca. Grab Mohammed's. Palast in Ispahan u. A. Siam. 2 Chinesische Brücken. Peking. Nanking. Brücke von Focheu. Chinesische Lustberge etc.	ohne Text.

Titel des vierten Buches: Geschrieben. Viertes Buch. »Einige Gebäude von dess Autoris Erfindung und Zeichnung.« Franz.

Schönbrunn.	»Niderer Prospect des. Eingangs. J. B. Fischers v: E. Kön: Hoff Ingen. inv. C. Engelbrecht et J. A. Pfeffel sc. Vien.« Dieses Blatt ist in die 3. Auflage der »Prospekte« aufgenommen.	ohne Text.	Zu Füssen der Obelisken je zwei Herculesthaten, rückwärts die Schlossfaçade nach Entwurf II. Fehlt in den Ausg. 1721 und 1725.
»	Entwurf I. Kraus sc.		

Schönbrunn.	Grundriss nach Entwurf II.	ohne Text.
Eugen-Palais.		
Trautson-Palais. Bloss die Façade.	»Inventée et ordonnée par J. B. Fischers d'Erlachen dessinée par J. E. F. d'E. son fils. Gravé par C. Engelbrecht et J. A. Pfeffel a Vienne.«	
Perspektive, mit Garten, Blick über Sct. Ulrich, Staffage mit vielen Carossen.	»Jos. Emanu. Fischers d'Erlach deline: Benjamin Kenckel sculp. Vien.«	
Prospect eines Gartengebäudes, vorne Bassin mit zwei Männern, die ein kupfernes Netz halten.	»Gravé par B.«	
Prospect eines Lustgebäudes entworfen für N. N.	»Gravé par Benjamin Ken:«	

Befestigtes Landhaus in Sternform.	»Inventée et dessinée par Jean Bern. Fischers v. Erl. Gravé par Benjamin Kenckel.«	ohne Text.
Univ. Kirche in Salzburg. Façade.	»J. B. F. v. E.«	
» Durchschnitt.	»J. B. F. v. E. inv. et delin. Gravé par Ben. Kenckel.«	
» Grundriss.		
Klesheim.	»Inventiert und erbauet durch J. B. Fischers v. Erlach.«	

»Divers Vases antiques Aegyptiens, Grecs, Romains, et Modernes: avec Quelques uns de l'inventions de l'Auteur.« (Nur französisch.)

Das eherne Meer.	»J. B. F. v. E. del. Gravé par B.«	Ohne Text.
Zwei Aegyptische Vasen der Kön. Christine von Schweden.		
Zwei Vasen des Marchese del Carpio. 1685.	Dieselben Unterschriften.	

Sieben Vasen, darunter die des Pichetti. »Carl de la Haye Sculp.«

»Egypt. Vasen, auss unterschiedlichen Antiquität-Cammern Zusammen getragen. J. B. F. v. E. del. Gravé par B.«

»Zwey Griechische Vasen und der Tempel der Gutten Götter genant, so zu Athen gestanden. Die Eine bez. als Vase de Bacchantes, die Andere: Vase de Dieux marins. J. B. F. v. E. delineavit.«

»Zwey Griechische Gefäse, deren eines den Ludis Scenicis, das andere dem Aesculapio gewiedmet, beyde von Marmor aus dem Antiquitäten Saal zu München. Samt einem Entwurff eines Lustgebäudes.« Ohne Unterschriften.

Amazonen-Sarkophag. Auf einem aufgeklebten Zettel geschrieben: »Die Beschreibung dieses Grabmals wird zurückgehalten von bissherigen Mangel der Vrkunden, und nöthigen Nachrichten: Ob es (wie man Vorgeben will) Zu Palmyra in Klein-Asien gefunden, und von einem Graffen von Fugger hergebracht sey?«

»Herrliche Begräbnus der Alten Griechen.« Zwei Sarkophage. Ohne Unt.

Ohne Text.

»Zwey Romanische Gefäs und der Tempel der gutten Götter, welcher auf dem Berg Aventino gestanden. J. B. F. v. E. del. Gravé par Benjamin.«
Eine: »Vase de Cleopatre,« die Andere: »Vase de la Victoire.«
Belvedere im Liechtenstein-Garten.
»Ein Gefäs, so der Göttin Galathea gewidmet. Un Vase qui est dedié a la Dèesse Galathée. Dieser aber denen so genannten Meer-Tritonen. Et celui-ci aux Tritons de la Mer. J. B. F. v. E. inven. Gravé par Benjamin.«
»Vase de Neptune. — Vase d'Hercule. J. B. F. v. E. invent.«

Ohne Text.

Mit Staffage: Vögel, Knabe.

74 gestochne Bl. das Ganze, incl. der Textblätter und geschriebenen Blätter = 111 Fol.

1721.

I. Ausgabe des Entwurfs.

Titel: »Entwurff einer historischen etc. .... Fischers v. Erlachen. Wien MDCCXXI.
Delsenbach scripsit.«

Widmung.
Privilegium, dat. Laxenburg, 24. Mai 1721.
Vorrede, deutsch und französisch.
Erstes Buch »von einigen Gebäuden der Alten Juden, Egypter, Syrer, Perser und Griechen«.
Delsenbach scr.

4 Bildtitel, Gebäude mit obenschwebender Fama, Verse.

5 Landkarte.
TA. I. Tempel Salomonis, Grundriss.
II. » Prospect.
III. Babylon.
IV. Pyramiden.
V. Tempel des Jupiter in Olympia.
VI. Mausoleum zu Halikarnass.
VII. Dianen-Tempel in Ephesus.
VIII. Coloss von Rhodos.
IX. Pharus von Alexandria.
X. Niniveh.
XI. Moeris-Pyramiden.
XII. Nilkatarakt.
XIII. Pyramiden.
XIV. » des König's Sotis.
XV. Grab in Cairo.
Ohne Nr. Persische Felsengräber. — Fehlt im Mscr. von 1712.
XVII. Labyrinth und Venustempel.
XVIII. Berg Athos.
XIX. Vier Römische Tempel.
XX. Obelisk des M. Aurel etc. — Im Text oben: Anderer Theil.

»Anderes Buch von einigen alten unbekannten Römischen Gebäuden. Französ. Delsenbach scr.«

TA. I. Amphitheater in Tarragon und Scipio-Grab.
II. Wasserleitung von Karthago.
III. Brücke des Augustus.
IV. Domus Aurea.
V. Vier römische Triumphbogen.
VI. Naumachia.
VII. Trajansforum.
VIII. Moles Hadriani.
IX. Bäder des Diokletian.
X. Palast in Spalato.
XI. Theile desselben.
XII. Vier römische Tempel.
XIII. Palmyra.
XIV. Stonehenges.
XV. Borromaeische Inseln.

} Fehlen im Ms. 1712.

»Drittes Buch von einigen Gebäuden der Araber und Türcken, wie auch neuen Persianischen, Siamitischen, Sinessischen und Japonesischen Bau-art. Französ. Delsenbach scr.«

TA. I. Kaiserbad in Ofen.

II. Moschee Orcanus II.
III. » Achmed.
IV. Solymanney.
V. Grosse Cisterne in Constantinopel. Fehlt im Ms. 1712.
VI. Aja Sophia.
VII. Mecca. Text deutsch u. franz.
VIII. Grab des Mohammed.
IX. Palast in Ispahan u. A.
X. Siam.
XI. Peking.
XII. Nanking.
XIII. Brücke von Focheu.
XIV. Chinesische Brücken etc.
XV. » Felsengrotten.

»Viertes Buch, einige Gebäude von des Autors Erfindung und Zeichnung. Französ. Delsenbach scr.«

I. Ehrenpforte. Fehlt im Ms. 1712.
II. Schönbrunn 2. Entw. Fehlt im Ms. 1712.
III. » 1. Entw.
IV. » Grundriss ad 2.
V. Eugen-Palais.
VI. Trautson-Palais. Façade. Engelbrecht.
VII. » Perspektive mit Garten. Kenckel.

VIII. Gallaspalais in Prag. — Fehlt im Ms. 1712.

IX. Universitäts-Kirche in Salzburg Façade.
X. » Durchschnitt.
XI. » Grundriss. — Nach Unterschrift nach dem Tod des Erzbischofs, somit zwischen 20. April und 2. Dec. 1709 gestochen.

XII. Karlskirche. Façade.
XIII. » Durchschnitt.
XIV. » Seitenansicht.
XV. » Grundriss. — Fehlen im Ms. 1712.

XVI. Hofstallungen. — Fehlt im Ms. 1712.

XVII. Klesheim.
XVIII. Lustgebäude für N. N.
XIX. » (Kupfernes Netz.)
XX. Sternförmiges Landhaus.
XXI. Mitrovic-Grabmal. — Text enthält die Inschriften. — Fehlt im Ms. 1712.

»Divers Vases Antiques Aegyptiens, Grecs, Romains & Moderns avec Quelques uns de l'invention de l'Auteur. Lib. V. (Nur französ.) Delsenbach scr.«

Nr.		
	1. Ehernes Meer.	Ohne Unt. des Stechers.
	2. Vasen der Königin Christine.	
	3. » des Marchese del Carpio.	
	4. Vasen aus unterschiedlichen Antiquitäten-Cammern zusammen getragen.	Ohne Unterschrift.
	5. Sieben Vasen.	de la Haye.
	6. Zwei Sarkophage.	Ohne Unterschriften.
	7. Amazonen-Sarkophag.	gestochener Text.
	8. Bacchanten und Dieux marins.	O. Stecher-Unt.
	9. Vasen u. Tempel am Aventin.	»
	10. Vasen aus München.	Ohne Unt.
	11. Galathea-Vase.	O. Stecher Unt.
	12. Belvedere bei Liechtenstein.	»
	13. Neptun- und Hercules-Vasen.	»

86 gestochene Bl.

Nr. 1. II. Ausgabe 1725. Leipzig.

»Entwurff

Einer Historischen Architectur, / In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, / des Alterthums und fremder Völcker, / Umb aus den Geschichts-büchern, Gedächtnüss-müntzen, Ruinen, und / eingeholten, wahrhafften Abrissen, vor Augen zu stellen. / In dem Ersten Buche. / Die von der Zeit vergrabene Bauarten der alten Jüden, Egyptier, Syrer, Perser, und Griechen. / In dem Andren. / Alte unbekannte Römische. / In dem Dritten. / Einige fremde, in und ausser-Europäische, als der Araber, und Türcken, etc., auch / neue Persianische, Siamitische, Sinesische, und Japonesische Gebäude. / In dem Vierten. / Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung. / Alles mit grosser Mühe gezeichnet, und auf eigene Unkosten herausgegeben, von / Sr. Kaiser. Maj. Ober-Bau-Inspectorn, Johann Bernhard Fischers von Erlachen. / Auch kurtzen Teutschen und Frantzösischen Beschreibungen. Leipzig, MDCCXXV.«

Delsenbach scripsit.

Nr. 2. Dedication an Karl VI. Wien 1721. (Siehe oben.)

Privileg, dat. Laxenburg, 24. Mai 1721. Nennt ihn »Unser Kays. Hof-Architect, Sur-Intendant des Bau-Wesens, F. von Erlacken«; er habe 16 Jahre daran gearbeitet; es enthalte 95 Kupfer. Folgt das Verbot des Nachdruckes.

Vorrede Fischers, ohne Datum und Ort. Unterzeichnet: »J. B. F. von Erlachen.«

Nr. 3. I. Buch. Titel. Deutsch und französisch.

Nr. 4. Bildtitel. Herrlicher offener Säulenpavillon, Attika mit Statuen, Korinthische Capitäle, Reliefs am Basament, hinten Bäume, in der Rundung ein Teich, in dessen Mitte als Gruppe, Adler mit Seeungeheuer kämpfend. Oben in Lüften gross: Saturn, die Fama (mit zwei Tuben) forttragend, ganz à la Gran.

Am Basament des Halbkreises: »Essai d'une architecture historique.« Unten deutsch und franz.:

»Die von der Zeit getragene Fama.
Es muss zwar meinen Schall, der Ruhm, und Lob erwirbt
So lang noch Menschen sind, die Graue Zeit erhalten;
Doch halt ich wiederum, was ihre Hand Verdirbt,
Ich, die ich übrig bin, Wenn Alles muss veralten.«
(Die Verse wahrscheinlich von Heraeus.)

»J. B. F. v. E. Invenit.« Joh. Ulrich Kraus fec. Aug. Vind.

Nr. 5. Uebersichtskarte zum 1. Buch. — Ohne Stechernamen.

Taf. I. Grundriss des Salomon'schen Tempels. Nach dem Villalpandi. — Ohne Stecher. Der Architekt Nic. Goldmann (geb. Breslau 1623, gest. Leyden 1665) schrieb die heilige Baukunst oder des Vilalpandi Beschr. des Tempels Salomonis, durch seinen Tod kam es nicht zum Druck. Marperger, Hist. und Leben etc. pag. 431.

Taf. II. Tempel Salomons. — Aus dem Propheten Ezechiel und nach demselben R. P. Vilalpandi. »J. B. F. v. E. delin.« Bei Spalart Atlas nachgebildet.

Text: Des Autors Absicht bei diesem Werke sei gewesen, denen Liebhabern durch wenige Proben nur eine generale Idee von den Bau-Arten unterschiedener Zeiten und Völker zu geben. — Die Römer haben das korinthische Capitäl erst nach dem Salomonischen Bau durch die Phoenizier von den Griechen entlehnt.

Taf. III. »Spectacula Babylonica.« — Burg, Gärten der Semiramis, Pyramide des Ninus, Baaltempel. »J. B. F. v. E. del.« Hauptportal à la Maria Maggiore.

Taf. IV. Aegypt. Pyramide. Gut. — Sphinxen barock.

Taf. V. Zeustempel von Olympia. — Korinthische Säulen, cassettiertes Tonnengewölbe. Kein Säulenumgang.

Das Zeusbild recht genau nach dem Wortlaut der Beschreibung des Pausanias. Der Tempel hat im Innern 2 Säulenreihen, — aber kein Hypaethron.

Taf. VI. Mausoleum in Halikarnass. — An den vier Ecken des Mittelbaues genau die Säulen der Karlskirche. — (Bei Milizia, I. 36, erwähnt. Spalart Atlas, tab. P.)

Taf. VII. Dianatempel in Ephesus. Siehe obige Notiz aus den Merkw. Wien. (Bei Milizia I. 16 erwähnt. Spalart Taf. L.)

Taf. VIII. Rhodischer Koloss. Weiche, barocke Figur. — Der Text citiert Dürer's Proportion bei Erwägung der körperlichen Verhältnisse der Figur.

Taf. IX. Pharus zu Alexandria.

Taf. X. Nach der Antiquität-Kundigen mainung ein Tempel zu Niniveh, nach einer Medaille des Bellori in einer aegyptischen Mumie gefunden (!) Säulen und Ochsenaugen der Karlskirche. Die äussern Nebengebäude sind »zum Neben-Zierat« — Fischer's Erfindung. (Spalart Taf. Z.)

Taf. XI. Zwei Pyramiden des Königs Moeris.

Taf. XII. Nilkatarakte mit Ruinen Thebens.

Taf. XIII. Pyramide bei Theben.

Taf. XIV. Grabpyramiden des Sotis bei Heliopolis.

Taf. XV. Grabbau bei Cairo.

} Ganz phantastisch.

Taf. XVI. Persische Felsengräber. Sehr getreu. Ferver etc. Diese Tafel fehlt im Ms. von 1712.

»Delsenbach sculpsit.«

Taf. XVII. Labyrinth auf Kreta. — Venustempel auf Cypern. (Medaillen.)

Taf. XVIII. Berg Athos mit der Alexanderfigur des Dinokrates. — (Bei Milizia, I. 45, erwähnt.)

Taf. XIX. Tempel des Jupiter Olymp. in Athen. — (Spalart, Taf. M. 2. Fig. Minervatempel in Athen, Welcher biss auf die letzte Belagerung »noch gantz zu sehen gewesen«. Sehr getreu, bis auf das Tympanon; wo eine nackte Frau auf einer Art Bett, von Andern umstanden. (Geburt der Athene!) Zwei sitzende

Figuren erinnern aber an den Theseus oder Ilissus. Fischer kannte also die Nointel-Carey'schen Ergebnisse nicht. — Bacchustheater in Athen. Im Ganzen gut. Das Bühnengebäude in der Form richtig, aber mit Pilastern und Archivolten. (Spalart, Taf. M. 1. Fig.) — Akrokorinth. Phantasie. Die Thymele ist ein riesiger Steinblock.

Taf. XX. Obelisk Marc Aurels und Lucii Veri mit denen Reiterstatuen zu Korinth, Phantasie nach Medaille. Die beiden Seitengebäude erinnern an Bernini's Colonnaden. Im Hintergrunde Pantheon und Trajanssäule. (Der Obelisk ist copirt bei Rob. v. Spallart, Versuch üb. d. Kostum etc. Atlas Taf. B. B. B. B. Text: I. Abth. 3. Th. §. 521, pag. 877.)

II. Buch.

Schrifttitel. »Delsenbach scripsit.«

Taf. I. Ruinen des Amphitheaters zu Tarragona: »a êté dessiné sur le lieu sous les Auspices de S. A. MAJ. et CatTH. l'an 1711 par son Prem. Ingenieur Matth. Antoine Weis.« — Grabmal des Cnejus und Publ. Cornel. Scipio zu Tarragona. (Livius, Val. Max.) »Le dessein est de la même main.«

Taf. II. Wasserleitung zu Karthago. Tapeten des Tizian »wie sie auch S. Kays. May. Carl VI. würklich zu verarbeiten befohlen«.

Taf. III. Brücke des Augustus über die Tiber an der Flaminischen Strasse. Nach Medaille.

»Delsenbach fecit.«

Taf. IV. Die domus aurea. In der Façade leiser Anklang an das zweite Project für Schönbrunn.

Taf. V. Triumphbogen wegen des Cimbernsieges für Catulus und Marius bei Orange. Nach den Ruinen. — Bogen des Domitian (Medaille). Drususbogen bei der Porta Capana (Medaille). — Bogen des Sept. Severus. (Med.).

»Delsenbach sculpsit.«

Taf. VI. Naumachia. Phantasie. »Delsenbach sculp.«

Taf. VII. Forum Trajanum. Basilica Ulpiana, ganz frei. Vorne zwei Springbrunnen, barok, Säule, Reiterstatue Trajan's, gegenüber eine zweite »zur Symmetrie«. Theilweise nach Med. (Die Säule copiert bei Rob. v. Spalart, Versuch üb. d. Kostum etc. Atlas Taf. T. T. T. T. Text: I. Abth., 3. Th., §. 521, pag. 874.)
»J. A. Delsenbach fecit.«

Taf. VIII. Hadrian's grab und Brücke. (Mit acht hohen Säulen, darauf Figuren) nach Medaille, Text; auf den kleinen Medaillen fehlen zwar die Säulen, wol aber nur wegen Enge des Raums.

Taf. IX. Thermae Diocletiani. Nach dem Grundriss des berühmten Architekten Serlio.

Taf. X. Palast Diocletians zu Spalato. »Die auf der Stelle genommene Massen sind durch Willfährige Beförderung des H. Conte Giovan. Pietr. Marchi von Spalato übersand worden.« Sehr gut ist die Stelle: ‚Der neue Thurn, den man von den alten überbliebenen Säulen hinzu gefüget, ist zwar nicht zu verwerffen, es wäre aber dennoch zu wünschen, dass die Säulen noch den ersten Bau vorstelleten. Dadurch würde ihm an Vorzug, nachdem er dem wahren GOTT als eine Dom-Kirche geweyhet worden, nichtes abgehen.'«

Taf. XI. Grundriss — Aufriss des achteckigen Jupitertempels zu Spalato. — Gegenwärtige Ansicht der Colonnade. — Aquaeduct von Salona nach Spalato. — Porta ferrea in Spalato.

Taf. XII. Jupitertempel in Rom. (Med.) Zeit des Tiberius. — Tempel Vespasian's im Capitol (Med.). Des Macellum Augusti (Med.). — Jupitertempel des Alexander Sever. (Med.) (Tempel des Vespasian und jener des Alexander Sever. sind copiert bei Rob. v. Spalart, Versuch über das Kostum etc. Atlas, Taf. L. L. L. L. Text: 1. Abth., 3. Th., §. 510, p. 829.)
»Delsenbach fecit.«

Taf. XIII. Ruinen von Palmyra. Nach dem Risse des le Brun, und jenem, welchen einige Schwedische Cavaliere

neulich auf Befehl S. kön. Maj. von Schweden aus Orient mitgebracht haben. — Im Text heisst es: Halifax spreche zuerst davon in den Akten der Englischen Societät vom October 1695, dann kommt der Abriss le Brun's (Voyage au Levant), den er herausgab, wie er solchen von andern bekommen. Ausserdem habe der Autor noch einen Riss zur Verfügung gehabt, welcher jenem der schwedischen Cavaliere Sparre, Cose und Gyllenschip ähnlicher war als le Brun's. Jene Schweden kamen aus Bender und reisten eben durch Wien.

Taf. XIV. Stonehenges chorea Gigantum. (Candeni Brittania). — Wundersame Felsen-Bühne bei Hellbrunn (Salzburg). Somit ist diese Darstellung nach 1694 entstanden, von welchem Jahre Fischer die Bauten in Salzburg leitete.

Taf. XV. Insel Borromaea im Lago Maggiore. Im Wasser zwei Tritonen, halten einen gekrönten Wappenschild mit dem Worte humilitas, darüber Krone. Im Bilde die Gärten und Palazzi.[306])

III. Buch.

Schrifttitel von Delsenbach.

Taf. I. Drei Details, Durchschnitt, Aufriss, Grundriss des Kaiserbades bei Ofen.

Taf. II. Moschee Kaiser Orcanus II. in Bursa in Kleinasien. »Gravé par B.« — Moschee in Pesth.

Taf. III. Grundriss und Ansicht der Moschee Achmed in Constantinopel, erbaut 1610.

Taf. IV. Grundriss und Ansicht der Moschee Soliman II. in Constantinopel. »J. A. Delsenbach fecit.«

Taf. V. Cisterne des Atmeidan, sonst Hippodromos gen., in Constantinopel. Die Zeichnung wurde aus Orient verschrieben. Diese Tafel fehlt im Ms. 1712.

Taf. VI. Grundriss und Ansicht der Hagia Sophia.

Taf. VII. Prospekt der Stadt Mecca.

Taf. VIII. Moschee am Grabe Mahomeds in Medina. Den Riss hatte ein Arabischer Ingenieur gez., kam dem

grossen Sultan zu handen, dann aber nach Wien. Das Original hatte Hr. von Huldeberg, kurf. Braunschweigischer Rat und Resident am kais. Hofe. Da Huldenberg, — hier Herr von genannt, — erst 1698 Freiherr wurde, so geschah dies wohl vor dieser Zeit. Daniel Erasmus, Reichsgraf von Huldenberg, braunschweigisch-lüneburgischer Rath und englischer Gesandter in Wien, geb. zu Königsberg (Preussen) [Geburtsjahr unbekannt], Freiherr seit 1698, in den Reichsgrafenstand erhoben am 13. März 1723, gest. im März 1733. Von ihm hat Keyssler die oben bei der Geschichte des Schwarzenberg-Palais erzählte Anekdote von den drei F des Kaisers Leopold. In der inneren Stadt hatte die Familie ein ihr gehöriges Haus.

Taf. IX. Königliches Palais zu Ispahan. — Durchschnitt der Brücke des Alyverdy-Chan über den Fluss Senarud in Ispahan. Ansicht derselben.

Delsenbach fecit.

Taf. X. Königliche Residenz Siam, mit Einzug der Französ. Gesandtschaft im October 1685 auf dem Fluss Menam. (Siamitische Reisebeschreibung des P. Tachard.)

Delsenbach sculpsit.

Taf. XI. Sinesische Kaiserburg zu Peking.

Taf. XII. Porzellanturm von Nanking.

Taf. XIII. Grosse Sinesische Brücke zwischen der Hauptstadt Focheu und Vorstadt Nantai.

Taf. XIV. Cientao, Weg der Stützen, in der Chinesischen Provinz Xensi. — Brücke von Loyang, Provinz Fokien. (Martin Mart, Atlas Sin., p. 124.)

Delsenbach sculpsit.

Taf. XV. Sinesischer Triumphbogen. — Pagode in Sinkicien, Provinz Xantum. — Künstliche Lustberge mit Zimmern, Stiegen, Teichen im Innern. — Kettenbrücken von Eisen bei Kingtung.

Delsenbach sculp.

IV. Buch.

Schrifttitel von Delsenbach.

Taf. I. Triumphs-Pforte, welche zu Wien von denen Herrn Niederlegern daselbst zum Einzuge und zum Beylager Seiner Weiland Kays. May. Josephi I. Ao. 1699 erbaut worden. Diese Taf. fehlt im Ms. 1712.
J. B. F. v. E. inv. et del.
J. A. Delsenbach sculpsit.
Gegen die Häuser wohl zu hoch gezeichnet. — Die Strasse ist Phantasie.

Taf. II. Premier projét que l'auteur a formé pour placer la Venerie Imperiale sur la hauteur de Schönbrun, a fin de profiter d'un côté des terrasses & des cascades aussi bien que de ménager pour l'avenûe de l'autre côté vers Hézendorf le Parc, qui a fait cì-devant les delices de la Cour, découvrant à perte de vûe la Ville de Víenne avec les frontiéres de la Hongriè.
J. B. F. d'E. inv. et del. J. A. Delsenbach fecit.

Taf. III. Prospect dess Neuen Gebäu und Gartens Schönbrunn, so Seine Kaiser. Mayst. IOSEPHVS I. als Römischer König, vor ein Jacht-Haus bauen zu lassen angefangen 1696. Diese Taf. fehlt im Ms. 1712.
J. B. Fischer v. E. Königl. Hoff Ingen. Inv. Also vor 1705, wo er Oberinspector wurde, 1705 wurde Joseph auch erst Kaiser. Johann Vlrich Kraus sculp. Aug. Vind. Katalog Enzenberg 3778, Füessly, K. L. Nachtr. I., 647.

Taf. IV. Grundriss zu diesem zweiten Projekt.
J. B. F. v. E. delin.

Taf. V. Äusserliches Ansehen des Pallasts, welchen S. Durchl. Printz Eugenius von Savoien, Kais. Mayst. General Lieutenant zu Wien in der Himmelport-Gassen erbauet; Samt dem Einzuge des Ao. 1711. d. 9. Apr. vom Gross-Vezir abgeschickten, und daselbst zur Audienz geführten Aga.
Cette Maison avec le Grand escalier est du dessin de J. B. Fischer d'E. Delsenbach fecit.

Taf. VI. Face d'un Coté de l'Hôtel que Son Altesse Monseigneur Jean Leopold, Prince de Trauthson, Grand-Maitre de la Cour de Sa Majesté Imperiale, a fait batir à Vienne au Fauxbourg vis a vis du Palais Imperial. Inventée et ordonnée par J. B. Fischers d'Erlachen.
Dessinée par J. E. F. d'E son Fils
gravé par C. Engelbrecht et J. A. Pfeffel
à Vienne.

Taf. VII. »Veue et Perspective de l'Hôtel, du Jardin et de l'Orangerie, que Son Altesse Mons. le Prince de Trauthson, Grand-Maitre de la Cour Imperiale, fait batir a Vienne cet an 1711.« Also auch 1711 (cet an) gezeichnet!
»Jos. Emanu. Fischers d'Erl. deline.«

Taf. VIII. »Façade des Pallasts welchen S. Hoch Gr. Excell. Joan. Wenceslaus Graff von Gallas Hertzog von Lucera etc. zu Prag in der Alt-Statt erbauen lassen.« Diese Taf. fehlt im Ms. 1712.
»J. B. Fischers v. E. inv. et del.«
J. A. Delsenbach sculpsit.

Taf. IX. »Prospect der neuen Kirchen Unsrer Liebe Frauen zu Saltzburg. Gestifftet von Seiner Hochfürst. Gn. Johanne Ernesto Höchst Seel. Andenckens.« Also nach 1709 gezeichnet, in welchem Jahr der Erzbischof starb.
»Angegeben von J. B. F. v. E.«

Taf. X. Durchschnitt der Kirche.
»J. B. v. E. inv. et delin.«

Taf. XI. Grundriss dto.

Taf. XII. »Prospect Der Neuen Kirchen S: Caroli Borromaei welche Seine Kayserlich- und Catholische Mayestät,

Unser allergnädigster Herr Herr Carl der Sechste, als ein gelübd erbauen Lasset in Wienn, unweit der Favoriten.«
»Fischers v. E: inv.«
Anstatt der zwei Engel an der Freitreppe die Statuen Petri und Pauli.

Taf. XIII. Durchschnitt. »Fischers V. E. inv.«

Taf. XIV. Ansicht von Süden. dto.

Taf. XV. Grundriss. dto.

Taf. XVI. »Prospect Des Grossen Neuen Kaysl. Stalls vor 600 Pferdte, welcher anjezo im Bau begriffen ist.« Diese Taf. fehlt im Ms. 1712.
»Fischers V: E:«

Taf. XVII. »Prospect des Neuen Lust-Gebäudes Seiner Hochfürstl. Gnaden zu Salzburg Clesheimb, oder die neue Favorite genandt.«
»de l'invention et de l'ordonnation de J. B. Fischer d'Erlachen.«
Rechts in der Säulenhalle der Belvederische Apollo.

Taf. XVIII. »Prospect Eines Lust-Gartten-Gebäu, so von mir Inventieret, gezeichnet und Grundriss davon gegeben worden, vor den N. N. in Wien.«
»J. B. F. v. E. inventor et delin.«

Taf. XIX. »Prospect Eines Garten-Gebäudes sambt einem Bassin, woran zwey frey gestellte Statuen ein von Kupfer gestricktes Netz ziehen.«
»J. B. F. v. Erlach delin. et inven.«

Taf. XX. »Grund-Riss, und Prospect eines Land-Gebäudes, welches wieder den Anlauff einer Parthey Zur defension dienen kan.«
»Inventée et dessinée par Jean Bern. Fischers v. Erl.«
Sechsstraliger Stern mit ebensolchem Wassergraben, Kuppelaufsatz.

Taf. XXI. »Grabmahl. Ihrer Excell: Waylandt Graffen Johann Wenzel Wratislaw von Mitrowiz, welches im Jahr 1714 in der Kirchen bey S. Jacob zu Prag durch Veranstaltung Seines H. Schwagern Ihro Excell: Graffen Leopold Schlick, König: böhm. Obristen Canzlern, auffgerichtet worden ist.« Fehlt im Ms. 1712.
»J. B. Fischers d'Erl. inv. et delin.«
Text: »Structuram excedentem Altitud. 30. Ped. invenit & delineavit Dn. Joan. Bernard. Fischers ab Erlach S. C. M. primus Architectus.«
Schluss der Inscription:
»haeredes agnatique M. H. faciundum curav. a Ch. MDCCXV.« Also 1715 erst fertig.

V. Buch.

Schrifttitel — Delsenbach.

Taf. I. Das Metallene Meer im Tempel Salomons. »J. B. F. v. E. del.«

Taf. II. Zwei Aegyptische Porphyrvasen, 4′ hoch, ehemals in der Galerie zu Mantua, 1630 bei der Plünderung zerschlagen, nach einem Abriss davon im Besitz der Königin Christine von Schweden in Rom. »J. B. F. v. E. del.«

Taf. III. Zwei desgl., vier Spannen h., dem Marches del Carpio, Vicekönig von Neapel, gehörig A. 1685. »J. B. F. v. E. del.«

Taf. IV. Aegyptische Vases aus unterschidlichen Antiquität-Cammern Zusammen getragen. »J. B. F. v. E. del.«

Taf. V. Desgl. aus Besitz Cardinal Chigi, kais. Schatzkammer, Petrus Bellori, des Authoris (zwei Stück in Fischers Besitz), von Francesco Pichetti Napolitanischen Architecto. »J. B. F. v. E. delin. — Carl de la Haye Sculps.«

Taf. VI. Griechische Grabmäler. Phantasie.

Taf. VII. Amazonen-Sarkophag. Graf Maxmilian Fugger, Commandeur des deutschen Ordens, findet ihn bei Ephesus nach der Schlacht von Lepanto. Vor 1719 gezeichnet, weil Montfaucon in seinem damals erschienenen Werk die Darstellung benützt. Oben: »Monimentum Sepulchrale Vetustate non minus sanctum, quam opere anaglyptico, omnis quam vidimus antiquae artis aemulo perfectum dignumque, quod novo hoc AUGUSTI saeculo ad lucem aspiciendum revocetur ex palatii Caesaris Vindobonensis porticu, in qua pro tempore positum est.« »J. B. F. d'Erl. del.« Delsenbach sculp.

Taf. VIII. Zwey Griechische Vases und der Tempel der Gutten Götter genant, so zu Athen gestanden. Vasen ganz barok, Tempel ein Kuppelbau. »J. B. F. v. E. delineavit.«

Taf. IX. Zwey Romanische Gefäss und Tempel der guten Götter am Aventin, dto. ganz barok. Kuppelbau. »J. B. F. v. E. del.«

Taf. X. Zwey Griechische Gefäse »ludis scenicis«: Aesculap geweiht, Marmor, aus dem Antiquitäten-Saal in München (barok à la Stefano della Bella) und sehr schöner Entwurf eines Lustgebäudes.

Taf. XI. Vase der Galathea, Vase der Tritonen. dto. »J. B. F. v. E. inven.«

Taf. XII. »Prospect des hinteren Gebäudes in dem Fürstl. Liechtensteinischen Garten zu Wienn, wie es Zu erst von J. B. F. v. E. inventiert und gezeichnet worden.« Mit zwei Vasen. Auf dem Stich selbst nochmals: »J. B. F. v. E. inv. et del.«

Taf. XIII. Ohne beigedruckter Titel-Unterschrift. — Im Stiche: »Vase de Neptune.« — »Vase d'Hercule.« — »J. B. F. v. E. invent.« Rückwärts: Gartengebäude mit Reiterstatue.

In der Darstellung dieser Gefässe hat Fischer als echter Barockmeister seiner Phantasie vollends die Zügel schiessen

lassen, so gewissenhaft er uns auch angibt, wo das aegyptische oder griechische Original sich befindet. Es sind decorative Prachtvasen, wie sie in den Gärten jener Zeit stehen und seit Enea Vico, Agostino Veneziano bis Stefano della Bella in den wildesten Erfindungen gestochen wurden. Fischer wollte in diesem Theile seines Buches offenbar nicht archaeologisch, sondern freikünstlerisch zuwerke gehen. Es liegen ohne Zweifel wohl Originale zugrunde, jedoch nur in dem Sinne, als etwa die geflügelte Sonnenscheibe (welche ziemlich fledermausartig gerathen ist) authentisch ist, alles Übrige jedoch, Form und Decoration, dem Zeitgeschmacke angehört. Fischer wollte wohl im Beispiele zeigen, wie solche Vorbilder zu benützen seien.

ANMERKUNGEN.

[1]) L. c., pag. 554.

[2]) I. Heft, ad pag. 20. — Vergl. auch Monatsblätter des Wr. Alterthum-Vereines, 1885, pag. 16.

[3]) Dr. J. Pauliczek, Das Beneficiaten-Collegium bei Sct. Peter in Wien, ibid. 1885, pag. 4.

[4]) Es gab nämlich eine Peysser'sche und mehrere Schwandtner'sche Beneficiaten-Stiftungen an der Kirche, die auch heute noch bestehen.

[5]) Fol. 129 r.

[6]) Böckh, Merkwürdigkeiten, I., pag. 487. — Kurzböck, l. c., pag. 109. — Camesina, Die alte Peterskirche zu Wien, in den Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, XII., pag. 9, gibt den 30. Juni als Tag der Feierlichkeit an, Freddy, Descriz., I., pag. 113 f. dagegen den 22. April, welches das Richtige ist; auch die unten anzuführende Grabschrift Cischini's hat diese Angabe. Schimmer, Das alte Wien, I., pag. 19, 20, widerspricht sich, wenn er einmal sagt, der Grundstein sei den 30. Juni 1702 gelegt, und dann wieder, die Kirche sei bereits in diesem Jahre geweiht worden. Derselbe Irrthum bei Schweickhardt, Darst. von Wien, I., pag. 268. J. Reiffenstuell in Vienna gloriosa, 1703, tit. III., wo er von den Kirchen Sct. Ruprecht und Sct. Peter spricht, setzt hinzu: digna utraque, ut in suae vetustatis nobilitate conservetur ulterius, — was bei der Sachlage des eben begonnenen Neubaues sonderbar klingt. Die Kurtz-Lesens-Würdige Erinnerung von Herrührung . . . . . Wiens, ibid. bei Adam Damer, 1702, pag. 5, sagt übereinstimmend: »Solchemnach beede würdig, sie in fernerem Ruhm ihres alten Herkommens zu erhalten.« Als erstes Baujahr nennen uneigentlich 1702 Fischer brev. not., I., pag. 171; Geusau, l. c., IV., pag. 208. Die bei Fuhrmann, Historische Beschreibung, II., pag. 407, Schimmer, Alt-Wien, I., pag. 19, abgedruckte lateinische Inschrift über dem Eingange enthält das Datum der Grundsteinlegung in dem Chronostikon:

RESTAVRAVIT LEOPOLDVS : VTERQVE
MAGNVS, VTERQVE FELIX.

Ungenau setzt auch Weiskern den Anfang des Baues in das Jahr 1702, Topographie, III., pag. 127. Ebenso die Österr. National-Encykl., II., pag. 148. — Einen geradezu haarsträubenden Unsinn bringt aber Schimmer in: Wien seit 600 Jahren, II., pag. 447, wenn er sagt, man habe 1702 die alte Kirche abgetragen, anfangs aber die alte Façade theilweise beibehalten, welche erst 1734 durch die bestehende ersetzt wurde. Abgesehen von allen möglichen sonstigen Bedenken spricht schon der Umstand dagegen, dass »die alte Façade« der früheren Kirche, d. i. nämlich der Thurm, nach Westen, die heutige nach Süden blickt! — L. Fischer sagt bloss, brev. not., I., pag. 171: Anno 1702 augustiorem formam induere coepit, und bei Rink, Geschichte Leopold des Grossen, 1708, I., pag. 64, heisst es von der Peterskirche, dass sie »wozu er noch den Grund gelegt, ein Wunder der soliditaet und Schönheit seyn wird«.

[7]) Rink, Leben Leopold's, II., pag. 991. — Freddy, Descriz., I., pag. 114. — Unter Carolo ist Karl der Grosse verstanden, welchem die Tradition den ersten Kirchenbau von Sct. Peter zuschreibt.

[8]) Nach dem Verzeichniss der Kirchen- und Ordensfeste unter Leopold I. anno 1702, welche im Austria-Kalender, 1845, pag. 37 ff., gegeben ist, fand das Dankfest wegen Erlöschens der Pest bei Sct. Peter übrigens den 22. October statt!

[9]) Rink, Leben Leopold's, II., pag. 991. — Fuhrmann, Altes und Neues Wien, II., pag. 1219. — Geusau, l. c., IV., pag. 208.

[10]) Geschichte Wien's, pag. 360. Übereinstimmend auch in Kunst und Alterthum, pag. 14.

[11]) Merkw., I., pag. 487.

[12]) Nicolai, l. c., II., pag. 632.

[13]) Prospecte, I. Theil, Taf. 2.

[14]) Fuhrmann, Altes und Neues Wien, II., pag. 1451. Weiskern, III., pag. 127. Nach Kurzböck l. c., pag. 109, schon 1729.

[15]) Nach dieser Stelle auch Bormastino, l. c., pag. 58.

[16]) Das alte Wien, I. Heft, pag. 20.

[17]) l. c., ad pag. 108.

[18]) Fer. aest., pag. 87.

[19]) Jahrg. 1707, Nr. 442, und 1708, Nr. 546.

[20]) Von dieser Einweihung weiss auch Freddy, l. c., doch ohne Kenntniss des baugeschichtlichen Zusammenhanges.

[21]) Gedenkbuch, Fol. 129 ff.

[22]) Darstellung von Wien, III., pag. 132. — Entwurf etc., pag. 46.

[23]) Künstler-Lexikon, IV., pag. 347.

[24]) Jordan, Schatz, Schutz und Schanz etc., pag. 11 und 64.

[25]) Häuser-Chronik, pag. 349.

[26]) Pag. 108. Ebenso Fischer, brev. not., I., pag. 172, und IV., pag. 173; Fuhrmann, Historische Beschreibung, II., pag. 413; Freddy, l. c., I., pag. 120.

[27]) Herr k. k. Staatsanwalt Franz Ritter von Cischini in Wien.

[28]) Bergmann, Medaillen, II., pag. 262.

[29]) Gedenkbuch, pag. 129 r.

[30]) Brev. not., IV., pag. 172 f. Auch bei Fuhrmann, Historische Beschreibung, II., pag. 411.

[31]) Vergl. das Feuilleton des Verfassers in der Frankfurter Zeitung vom 5. Juni 1884: Malerei im Volksmund.

[32]) Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 10 ff.

[33]) Materialien, pag. 75.

[34]) Hofbauer, Die Alservorstadt, pag. 36.

[35]) Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthum-Vereines, 1889, pag. 16 ff.

[36]) Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn ist in Lauffen im Salzburgischen 1652 (nicht 1660) geboren. Zur Abwechslung führt ihn unsere famose Literatur auch als Rosenhain und Rosenbaum auf. Schlager, Materialien, pag. 93, bemerkt, den Namen Franz habe er nicht gehabt, in der That signiert er, soviel mir bekannt, immer nur Joh. Michael. Wenn dem so ist, darf Wurzbach, XXVII., pag. 174, auch nicht den Schluss ziehen, man habe ihn irrthümlich Freiherr genannt, weil die Abkürzung Fr. dazu verleitete. Übrigens war der Künstler wirklich nicht Freiherr. Er schreibt seinen Namen in obiger Form, die Literatur kennt alle möglichen Varianten. Im nahen Benedictinerstifte Michelbeuern war er Chorknabe, hier erhielt er den ersten Unterricht. In Venedig ward er gleich Peter Strudel u. A. Schüler des Carlo Lotto, dann finden wir ihn in Mähren und Böhmen, wo er in der gräfl. Thun'schen Kapelle zu Choltitz einen heil. Romedius malte, welcher: Joh. Michael Rottmayr fecit 1692 bezeichnet ist. (Dlabacz, Künstler-Lexikon, II., pag. 602.) Dies führt auf die Vermuthung, dass ihn der Erzbischof von Salzburg beschäftigt haben dürfte, welcher aus dem Hause Thun war. Und auch im Saale des Thun'schen Palastes zu Prag malte er Scenen aus der Ilias al fresco. (1794 verbrannt. Wiener Zeitung, 1861, Nr. 60: Der alte Landtagssaal in Prag; Dudik, Kunstschätze aus dem Gebiete der Malerei in Mähren in Schmidl's Österr. Blätter für Literatur und Kunst, 1844, pag. 616.) Ob er von Böhmen gleich nach Breslau oder inzwischen wieder auf kurze Zeit nach Salzburg zurückgieng, ist nicht sicher; sein dort befindliches, von ihm gestiftetes Familiengrab hat das Datum 1693. Gewiss aber kehrte er vor seiner Übersiedlung nach Wien wieder nach Salzburg zurück. Davon sind noch zahlreiche Gemälde Zeugen, welche er für die Stadt und Umgebung malte. Mir sind bekannt: Die gewaltigen Plafondfresken des Carabiner- und des Harrachsaales in der Residenz (Pillwein, Salzburg. Künstler-Lexikon, pag. 198; Ilg, Wiener Abendpost, 1879, Nr. 150), jene in der Sommerreitschule (Pillwein, ibid.), die Altarbilder: Sct. Nicolaus Tolentinus bei den Augustinern in Müllen, der Gekreuzigte in der ehem. Salvatorkirche (verschollen); die bereits an seiner Stelle erwähnten Gemälde in der von Fischer gebauten Johannisspitalkirche und die anderen in der Universitätskirche, Sct. Anna bei den Cajetanern, bei den Franciscanern der Ordensstifter (sämmtlich bei Pillwein, l. c.), Sct. Erhard tauft die Prinzessin Ottilie, wird von demselben Autor in der Nonnthalkirche, von Füessly (Künstler-Lexikon, Nachtrag, II., pag. 1362)

in der Spitalskirche angeführt, in derjenigen der rothen Brüderschaft (?) Christus am Kreuz (Füessly, ibid.). Dazu kommen das Deckenfresco des Stiegenhauses im Schlosse Mirabell, das Urtheil Daniel's und Salomon's im Rathhaus, der Englische Gruss bei den Franciscanern, welche ihm zugeschrieben werden. In der Galerie zu Leopoldskron befanden sich: Selbstporträt, Susanna im Bade, Sct. Magdalena (Skizze), Apollo und Marsyas (angeblich heute im städt. Museum), Sct. Vitus, Christus und Maria, die heil. Hieronymus und Magdalena, Christus am Kreuze, Iphigenia (Skizze). In der chem. Sammlung Volkmann in Salzburg ein Ecce homo. (Pillwein, l. c.) Michelbeuern, Hochaltarbild, Auferstehung Christi (ders. und Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 136). Mehrere dieser Altarblätter sind übrigens erst später in Wien entstanden, denn die Johannisspitalkirche und jene der Universität sind später fertig geworden als Rottmayr's Aufenthalt in Salzburg dauerte. Nach einigen soll er schon 1685 nach Wien abgegangen sein, was offenbar zu früh angesetzt ist. Das Grabmal, welches er sich in der Vorhalle von Sct. Peter in Salzburg gründete, trägt das Datum 11. Januar 1693, er dürfte also um diese Zeit wohl noch gar nicht an eine Entfernung von dort gedacht haben, wie das ja eben aus der Vorbereitung einer Ruhestätte an dem Orte hervorzugehen scheint. (Siehe Ilg im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1889, pag. 54.) Laut späterer Inschrift gab dem Monument seine Tochter Maria Helena die jetzige Gestalt und bestimmte es für die »Hochadeliche Stephan Quardi'sche Familie« — wahrscheinlich die ihres Gatten. In Wien finde ich ihn erst um 1700, vorher aber führte er noch die grossen Deckenfresken in der Jesuitenkirche zu Breslau 1696 aus. (Füessly, l. c. Nach A. Schulz, Unters. z. Gesch. d. schles. Maler, Breslau 1882, pag. 129, aber erst 1706.) Noch 1697—98 malte er im Kloster Schlierbach die Altarblätter: Sct. Bernhard und Katharina. Seine ersten Arbeiten in der Kaiserstadt waren die an ihrem Ort bereits erwähnten Fresken im Liechtenstein'schen Palast in der Rossau (Plafond im Treppenhaus: Titanenschlacht, u. a. Fuhrmann, l. c., III., pag. 49) und der ebenfalls genannte Plafond mit der Abfahrt der Griechen von Aulis in Schönbrunn, — Anspielung auf die von jenem Schlosse aus geschehene Abreise Karl's nach Spanien, also 1703 gemalt. (Schmidl, Umgebung, III., pag. 33; Böckh, Merkwürdigkeiten, II., pag. 158; (Schweickhardt, Viertel unterm Wienerwald, V., pag. 248.) Auch das schöne Fresco ober dem Hochalter in der Stiftskirche in Klosterneuburg, Himmelfahrt Mariae, traditionell irrig Daniel Gran zugeschrieben, muss um diese Zeit entstanden sein. (Schmidl, l. c., I., pag. 232.) Die Decke des Bibliothekssaales im Stifte Heiligenkreuz entstand 1701 (Schmidl, l. c., III., pag. 374), 1703 das Hochaltarbild von Sct. Ruprecht in Wien (Böckh, l. c., I., pag. 488, Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 90, Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 17), um 1705 begann seine grosse Thätigkeit für die neue Kirche Sct. Dorothea in Wien, wo sein Pinsel Fresken und sieben Altarbilder — heute zum Theile in der Pfarrkirche zu Rudolfsheim — geschaffen hatte. (Küchelbecker, l. c., pag. 559; Weiskern, III., pag. 83; Schimmer, Künstler-Album, Wien seit 600 Jahren, II., pag. 429; G. A. Schimmer, Das alte Wien, XI.,

pag. 16; Kurzböck, l. c., pag. 164.) — Für Heiligenkreuz 1710 das Altarbild Sct. Benedict und Scholastika. (Katalog der historischen Ausstellung, 1877, Nr. 2335. — Die historische Ausstellung, pag. 135.) — Auch die Fresken des dortigen Capitelhauses fallen in jenes Jahr (Schmidl, Umgebung, III., pag. 364). — Von 1712—1715 malte Rottmayr für den Saal des Wiener Magistrates die grossen Deckengemälde auf Leinwand, welche sich jetzt im neuen Rathhaus befinden. (Mittheilungen der Central-Commission, 1876, pag. XLVIII; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 24. Er erhielt dafür 1400 fl.) 1713 fällt die Thätigkeit bei Sct. Peter, wo auch noch das Altarbild Sct. Franciscus von Sales sich befindet. (Böckh, Merkwürdigkeiten, I., pag. 487; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 15; Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 133; Kurzböck, l. c., pag. 157.) — Sct. Cajetan für die Liebfrauenkirche in Prag, um 1715. (Schottky, l. c., II., pag. 85.) — Für den Dom in Breslau Sct. Joseph 1715. (Schulz, l. c., pag. 129.) — In der Stiftskirche zu Mölk im Vereine mit dem Architekturmaler Ipolito Sconzani 1718 die Gewölbefresken. (Schweickhardt, Viertel oberm Wienerwald, IX., pag. 123; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 85; Schmidl, Umgebung, I., pag. 345.) — Sct. Augustin in der Stiftskirche zu Sct. Florian 1719. (Pillwein, Linz, pag. 174; Czerny, Kunst und Künstler etc., pag. 233.) — Karl Borromaeus für die Waisenhauskirche in Wien ca. 1723. (Tschischka, l. c., pag. 21; Böckh, l. c., I., pag. 501; Hofbauer, Alservorstadt, pag. 126; Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 267.) — Zwei Altarbilder im Stifte Mölk: Sct. Michael und heil. drei Könige 1723. (Tschischka, l. c., pag. 317; Schweickhardt, IX., pag. 109.) Im selben Jahre erfolgten Unterhandlungen, wonach der Künstler die Decke des Riesen- oder Kaisersaales in Sct. Florian malen sollte, zerschlug sich aber Alles und erhielten die beiden Altomonte die Arbeit. (Czerny, l. c., pag. 249.) — 1727 ist auch die Taufe Christi im Stifte Mölk datiert. (Schweickhardt, l. c., IX., pag. 110; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 317.) — Zwei Jahre später kauft die Stadt Wien ihm sieben Malereien für die neue Bibliothek um 1500 fl. ab. (Mittheilungen der Central-Commission, l. c., pag. XLIX., wo der Druckfehler: Herm. statt Herrn Rottmayr.) — 1725 begann die Ausmalung der Kuppel der Karlskirche. (Schlager, Donner, pag. 36 und 134; Tschischka, l. c., pag. 19; Schlager, Materialien, pag. 93; Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 202; Freddy, Descriz., II., pag. 31; Hofbauer, Wieden, pag. 54; Böckh, l. c., I., pag. 500.) — Ca. 1727 die erwähnten Fresken im Schlosse Frain, auch entstand um dieselbe Zeit die Taufe Christi für die Kirche zu Borgo in Valsugana, wo den zweiten Altar schon früher sein Meister Lotto gemalt hatte. (Weber, Tirol, pag. 400; Waidmann, Tirol, pag. 279.) — Für Heiligenkreuz entstand 1729 das Hochaltarbild Maria Himmelfahrt. (Freddy, Descriz., III., pag. 17; Schweickhardt, Viertel unterm Wiener Wald, II., pag. 179; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 62; Schmidl, Umgebung, III., pag. 351.) Endlich fällt noch in sein letztes Lebensjahr die Vollendung des heil. Nicolaus für die Kirche zu Gross-Prottes (Schweickhardt, Viertel unterm Wiener Wald, V., pag. 147), sowie die Deckenfresken und drei schöne Altarbilder — Ölberg, Stigmatisation des

heil. Franciscus und des heil. Aegydius in Lanzendorf (Schweickhardt, ibid., III., pag. 76; Schmidl, Umgebung, II., pag. 182; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 66; Ilg im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1884, pag. 19). Nach dem Wiener Diarium starb der ausgezeichnete Künstler am 25. October 1730 in Wien. Schachner (Lustra etc., pag. 23) sagt 1734: »nuper admodum e vivis sublati.«

Ausser obgenannten datierten Werken weiss ich noch von folgenden, ohne ihre Entstehungszeit angeben zu können. Ich ordne sie nach Orten:

Breslau: Im Palais Hatzfeld das Fresco des Saales und zwei Bacchanalien. Bei ersterem war der Würzburgische Hofmaler J. R. Byss (1660 bis 1738) sein Gehilfe. (Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, II., pag. 1363; Kundmann, Hoh. und nied. Schulen Teutschlandes in Müntzen etc. Breslau 1741, pag. 147, 368; Schulz, l. c., pag. 31, 129, welcher noch Einiges in Breslau aufzählt.)

Hietzing, Pfarrkirche: Josephs- und Kreuzaltar. (Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 63; Schweickhardt, Viertel unterm Wiener Wald, II., pag. 224; Schmidl, Umgebung, III., pag. 93.)

Kremsmünster, in der grossen Galerie der Sternwarte: Die Kreuzabnahme. (Hirsching, l. c., II., pag. 91.)

Innsbruck, auf dem chem. Friedhofe eine Pietà an dem Ris'schen Grabmal. (Primisser, Denkwürdigkeiten Innsbrucks, 1813, II., pag. 80; Die Stadt Innsbruck, pag. 98; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 146.)

Kleinmünchen: Sct. Quirinus. (Tschischka, ibid., pag. 115.)

München, Pinakothek: Loth und seine Töchter. (Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, II., pag. 1362.)

Ober-Sulz: Sct. Martin. (Schweickhardt, Viertel unterm Wiener Wald, VII., pag. 74.)

Passau, im Dom: Pauli Bekehrung, Enthauptung Johannes, Sct. Agnes, Sct. Sebastian.

Im Schloss Pommersfelden malte er für tausend Thaler den Plafond des grossen Saales und wurde sammt seiner Familie ein ganzes Jahr freigehalten. (Keyssler, Reisen etc., II., pag. 1382.)

Reitenhaslach: Deckengemälde. (Füessly, Nachtrag, II., pag. 1362.)

Regensburg, bei den Carmelitern: Tod der heil. Anna.

In Salzdahlum: ehemals ein Christus vor Pilatus. (Füessly, ibid.)

Wien. Im Dom: Carolus Borr., Heil. Familie, Franciscus, Michael. (Böckh, l. c., I., pag. 491; Tschischka, l. c., pag. 9; Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 107; Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche, Wien, 1779, pag. 120; A. Perger, Der Dom zu Sct. Stephan, Triest 1854, pag. 55; Freddy, l. c., pag. 92; Kurzböck, pag. 154 f.)

Bei den Paulanern: Kreuzigung. (Böckh, l. c., I., pag. 517; Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 207; Tschischka, l. c., pag. 20; Hofbauer, Wieden, pag. 273.)

Bei den Franciscanern: Immaculata. (Kurzböck, l. c., pag. 171; Tschischka, ibid., pag. 15; Wurzbach, l. c., XXVII., pag. 172; — Schweick-

hardt, ibid., pag. 115, und A. Mayer, Der Maler M. Joh. Schmidt, genannt Kremser Schmidt, Wien 1879, pag. 52, schreiben es letzterem Künstler zu.)

Bei den Minoriten: Das jüngste Gericht. (Kurzböck, l. c., pag. 162.)

Bei Sct. Michael: Heil. Familie. (Kurzböck, ibid., pag. 158.)

Kais. Galerie: Iphigenie in Aulis. (Engerth, Katalog, III, pag. 197.)

Ehem. k. k. Ambrasersammlung: Zwei Allegorien. (Primisser, Die k. k. Ambrasersammlung, Wien 1819, pag. 163.)

Fürstl. Liechtenstein'sche Galerie: Diana und Endymion, Venus und Adonis, Jupiter und Antiope. (Falke, Katalog, Nr. 95—97.)

K. k. Fideicommiss- und Familien-Bibliothek: Selbstporträt des Künstlers. Stiftzeichnung.

Ehem. Sammlung Leicher in Wien: Der keusche Joseph. (Böckh, l. c., I., pag. 321.)

Ehem. Sammlung Wurzach in Wien: Verschiedenes. (Freddy, l. c., I., pag. 405.)

Ehem. Sammlung Klinkosch in Wien: Sct. Sebastian, Sepia. (Katalog der historischen Ausstellung, 1877, Nr. 816.)

Bruckenthal'sches Museum in Hermannstadt: Der Samaritaner, der verlorene Sohn, Christus heilt den Blinden, Verspottung Hiob's, Mercur und Argus. (Katalog dieser Galerie, Hermannstadt 1844, Nr. 314—316, 357, 358.)

Vierzehn Gemälde in Sct. Paul in Kärnten werden Rottmayr, von anderen aber dem Kremser Schmidt oder gar dem Sandrart (!) zugeschrieben. (Mayr, l. c., pag. 77.)

Zu Rottmayr's Biographie wäre noch beizufügen: im Jahre 1704, 21. Juli, erhielt er den Adel mit dem Praedicate Rosenbrunn (das Wappen bei Wurzbach, l. c.), zum Hofmaler soll ihn Leopold, zum Kammermaler Karl ernannt haben, die Urkunden sind aber noch nicht gefunden. Die bestehende Literatur beschäftigt sich vorzugsweise mit zwei Geschichtchen über ihn — wie denn solche Geschichtchen nie fehlen dürfen, nämlich, dass er zu lange Hälse gemalt und bei schlechter Bezahlung geschleudert habe. Die Quelle ist Hagedorn, l. c., pag. 170. Siehe Allgemeines und Schlechtes über ihn bei Wurzbach, l. c.; Täuber, Entwurf, pag. 33; Seubert, Künstler-Lexikon, III., pag. 173; Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 567; Nagler, Künstler-Lexikon, XIII., pag. 478; Mannlich, l. c., I., pag. 375, II., pag. 166; Lipowsky, l. c., II., pag. 50.

[37]) Geb. 15. Februar 1675 zu San Vittore in Graubündten, gestorben Wien, 19. October 1756, Bürger von Wien, kais. Hofstuccaturer, sein Ölporträt jetzt im städt. Museum. (Historische Ausstellung der Stadt Wien 1873, Nr. 973.) Ihm werden die reichen Stuccaturen des Belvedere's (ibid., Nr. 315) und des Eugenpalais in der Stadt zugeschrieben. Er besass in der Schulerstrasse das Haus 853, welches die Erben bis 1806 hatten (Wiener Staats- und Stands-Kalender 1731, pag. 9; — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 159.) Als Hofstuccatorer unterstand er dem kais. Hofbauamte. Laut Kammeramtsrechnungen der Gemeinde fertigte er 1713 die Plafondverzierungen in der inneren Rathsstube für 87 fl. (Mittheilungen der Central-Commission, 1876,

pag. XLVIII.) — 27. August 1714 erhält der Stoccatormaister Camesina den Titel eines Hofstuccators, weil er sowohl in der Burg als bei anderer Fürsten und Herrschaften Gebäuen seine Fähigkeit durch viele Jahre erwiesen habe. (Protokoll in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, 1713—17, Fol. 243 a.) In welchem Verhältnis Camesina zu Santino Bussi stand, ist unbekannt. War er dessen Schüler? Den Hoftitel erhielten beide übrigens gleichzeitig.

[38]) Dieser vortreffliche Colorist ist unverdient vergessen, zudem wird er sowie seine Werke meist mit der Person und den Arbeiten des bekannten, späteren Kremser Schmidt verwechselt, mit welchem er gar nicht verwandt war. Er hat sogar in Krems selber gemalt, so 1747 den Plafond des Dechanteihofes (A. Mayer, l. c., pag. 9), sowie 1727 das ehem. am Hochaltar in der Stiftskirche zu Klosterneuburg angebrachte Gemälde, jetzt in Meidling und in allen Schriften fälschlich für Kremser-Schmidt gehalten (Mayer, l. c., pag. 51). Auch im Stifte Altenburg hat er gemalt den Plafond der Sacristei (H. Burger, Geschichtliche Darstellung des Benedictinerstiftes Altenburg, Wien 1862, pag. 101). Für den Hochaltar der Pfarrkirche in Krems malte er 1734 das Martyrium des heil. Vitus (Liebhart, l. c., pag. 29). Interessant ist die Nachricht, welche A. Schulz, Unters. zur Geschichte der Schles. Maler, pag. 138, aus Kundmann's Promptuarium, pag. 21, gibt: »Apud fratres Misericordiae sive in templo SS. Trinitati consecrato in suburbio Olaviensi Steinel Viennensis aram admodum elegantem invenit, Thom. vero Weissfeld statuarius hic loci fabricavit, tabulamque illius mediam celeberrimus pictor Viennensis Schmied picturis illustravit.« Schmied wirkte also dort mit demselben Mathias Steinel oder Steindel zusammen, mit welchem wir ihn, wie aus der Folge sich zeigen wird, in der Peterskirche beschäftigt sehen. Schulz erwähnt (pag. 139) auch noch einen Johannes Ev. und eine heil. Anna von Schmied, für den Dom in Breslau 1715 gemalt. Eines der besten Bilder des Meisters ist das Altargemälde Sct. Georg, welches er 1730 für Aspersdorf vollendete. (Schweickhardt, Viertel unterm Mannhartsberg, I., pag. 55; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 88.) Anderes findet man in der Stiftskirche zu Zwettl, in jener zu Rain (ibid., pag. 107, 163). In Drösing befindet sich ein heil. Antonius Pad. von ihm (Schweickhardt, ibid., pag. 153), eine heil. Familie in Pottenbrunn (ibid., Viertel oberm Wiener Wald, II., pag. 70), zwei Altarbilder ferner in Lilienfeld (ibid., V., pag. 207). Einer der hervorragendsten Maler jener Tage ist Schmied in biographischer Hinsicht gänzlich vergessen, nicht einmal Geburts- und Todesdaten vermag ich anzugeben. Da es gleichzeitig verschiedene Maler und Kupferstecher des Namens Joh. Georg Schmied gibt (z. B. derjenige der Tafeln bei Küchelbecker), so wird die Untersuchung umso schwieriger. Wie mir Herr Baron Max von Ferstel freundlichst mittheilt, ist auch der Altar der Kapelle in Fahrafeld in Niederösterreich sein Werk. Auch Pottendorf soll ein schönes Altarbild von ihm besitzen.

[39]) Mathias Steindel, Steindl, Steinl, Steinel, Steinle war einer der besten Bildhauer Wien's. Seine Vielseitigkeit hat etwas Imponierendes, wenn wir den nach seinem Entwurf ausgeführten colossalen Marmoraltar in Klosterneuburg und dann wieder seine eigenhändigen Elfenbeinfiguren mit ihrer

reizvollen Detaillistik in der kais. Sammlung bewundern. Er war ein Virtuose in diesem Fache und ein kenntnisreicher Zeichner. Ich kenne zwar sein Geburtsjahr und seine Herkunft nicht, habe sonst aber Nachrichten von ihm. Er hatte schon unter Joseph I., ja schon unter Leopold dem Hofe gedient, denn im December 1712 wird er als Beinstecher confirmiert, wobei es heisst, dass er unter der verstorbenen Majestät 500 fl. jährlich sammt einem wöchentlichen Kostgeld von 3 fl. 40 kr. bezogen habe. (Protokoll in Hofsachen des Oberst-hofmeisteramtes, 1712, Fol. 381.) In den Staats- und Standskalendern kommt er von ca. 1710 bis 1728 als Beinstecher unter den Kammerkünstlern vor. Schon 1695 aber hat er für den Hochaltar in der Kapelle der jungen Herrschaft rückständige 516 fl. erhalten, im ganzen für diese Arbeit 1250 fl. (Schlager, Materialien, pag. 100.) Seine vom 1. December 1702 bis Ende März 1705 rückständige »Pension« wird ihm 1711 ausgezahlt (ibid.). Die II. Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses besitzt drei hohe, herrlich gearbeitete Reiterstatuetten der Kaiser Leopold, Joseph und Karl, jegliche mit einer allegorischen Figur unter dem Pferde, aus Elfenbein, Meisterwerke der vollendetsten Technik in diesem Materiale und von lebendigster Composition. Die Figur Joseph's trägt die Bezeichnung: M. Steinle 1693, jene Karl's bloss: Steinl. (Führer durch die Sammlung der kunstgewerbl. Gegenstände, pag. 182. — Ilg, W. Abdp., 1879, Nr. 30.) Kostersitz nennt ihn (Klosterneuburg, pag. 58 a) Bau- und Hofingenieur, was mir sonst nicht vorgekommen ist; Steindel fertigte 1728 das Modell zum Hochaltar des Stiftes, ebenso für die sechs Hauptstatuen, zwei kleinere Engel, Gott Vater, Christus, heil. Geist etc. Auch zu der von Kanischbauer ausgeführten grossen Monstranze daselbst hat er die Zeichnung entworfen. Von seiner Thätigkeit für Ohlau in Schlesien war in der Note über Joh. G. Schmied schon die Rede. Auch zum Kreuzaltar in der Stadtpfarrkirche zu Krems hat der »Wiener Ingenieur Mathias Steindl« die Zeichnung geliefert. Er ist eine Stiftung von 1704. (S. Liebhart, Geschichte und Beschreibung der Stadtpfarrkirche etc., Krems 1875, pag. 30.) Desgleichen entwarf er den Thurm an der Façade der Stiftskirche in Zwettl.

[40]) Es lebte zwar auch Ferdinand's ältester Sohn Alessandro. Doch hat dieser für Mannheim wichtige Architekt für Wien keine Bedeutung; auch Francesco's Sohn, Giovanni Carlo, wirkte anderorts; ein bei Schlager, Materialien, pag. 63, genannter, am 1. April 1721 als kais. Theater-Ingenieur bestellter Christoph ist sonst ganz unbekannt und nicht sicher.

[41]) All' diese höchst interessanten Details werden unten in dem Excurse über die Galli-Bibiena mitgetheilt werden.

[42]) Die Deckenmalerei erwähnt Kurzböck, Merkwürdigkeiten, pag. 157; Fuhrmann, Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 14; — Böckh, Merkwürdigkeiten, I., pag. 487, schreibt irrthümlich ein Altargemälde dem Galli zu, es existieren keine solchen von diesen Künstlern. — Schweickhardt, Darstellung, III., pag. 133.

[43]) Eine Abbildung der Gabler Kirche findet sich in Ferdinand Thomas, Bilder aus Nordböhmen, Tannwald 1888, pag. 19. Eine andere

im Gebirgsfreund (Zeitschrift für das Riesengebirge etc.), Zittau 1888, pag. 20.

[44]) Mittheilungen des Nordböhmischen Excursions-Clubs in Böhmisch-Leipa, 3. Jahrg., pag. 201.

[45]) So richtig bei Gurlitt, l. c., I., pag. 120, 268, 302. Ältere Autoren haben vielfach falsche Daten und machen bisweilen zwei verschiedene Personen aus ihm. Er soll auch in Madrid Philipp IV. gedient haben; dass er dort starb, ist nicht richtig. Andere lassen ihn aus Como stammen, in Genua sterben, wo er aber in der That lebte und nicht bloss Paläste, sondern auch am Hafen baute. Vergl. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno etc., Soprani, Vite de Pittori &c., Genoesi, Genua, 2. ediz., 1768, pag. 300, Lanzi, l. c., I., pag. 227; Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 76 ff.; Nachtrag, I., pag. 73; Nagler, Künstler-Lexikon, I., pag. 485 f.

[46]) Pozzo, Vite dei pittori, scultori ed architetti Veronesi, Verona 1718, Nr. 150.

[47]) Soprani, l. c.

[48]) Pillwein, Linz, pag. 175. — Stülz, Geschichte von Sct. Florian, pag. 159. — Czerny, Kunst- und Kunstgewerbe etc., pag. 131, 136, 141, 156, 158, 159, 166, 170, 171.

[49]) Salzburger Künstler-Lexikon, pag. 190.

[50]) Trapp, Das Franzens-Museum in Brünn, pag. 25.

[51]) Obige Urkunden im k. k. geh. Haus-, Hof- und Staatsarchive. Vergl. auch Schlager, Materialien, pag. 60.

[52]) Schlager, l. c.

[53]) Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, 1713—1717. Fol. 427 a. Hof- und Staatsarchiv.

[54]) J. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am Bayer. Hofe. Quellenschriften für Kunstgeschichte etc., herausg. von Eitelberger, Wien, VIII., pag. 14, 16, 76, 106.

[55]) A. Primisser, Die k. k. Ambrasersammlung, Wien, 1819, pag. 208.

[56]) Dudik, in Mittheilungen der Central-Commission, 1867, pag. XXXIII. ff.

[57]) l. c., II., pag. 26.

[58]) J. v. Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik, Wien 1887, pag. 7.

[59]) l. c., pag. 6.

[60]) l. c., II., pag. 30.

[61]) Bei Küchelbecker, l. c., pag. 187.

[62]) Schlager, Materialien, pag. 56.

[63]) Protokolle des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen, 1710—13. Fol. 244 a.

[64]) Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 645.

[65]) Kunst und Kunstgewerbe im Stifte Sct. Florian, pag. 176. Ein Hauptwerk, welches eine Unsumme technischer Recepte dieser Art Malerei aus der Praxis der Künstler des XVIII. Jahrhunderts zusammenfasst, ist: »L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage utile aux Artistes et aux Amateurs qui veulent entreprendre de Peindre, Dorer et Vernir toutes sortes

des sujets des Bâtiments, Meubles, Bijoux, Equipages etc. par le Sieur Watin, Peintre, Doreur, Vernisseur et Marchand de Couleurs, Dorures et Vernis,« 2. edit. Paris, 1773, 8°.

66) Schlager, Materialien, pag. 95.

67) Franz de Ponty, Häuser-Verzeichnis, Wien, 1779, pag. 238.

68) Arneth, l. c., I., pag. 121.

69) Häuser-Chronik, pag. 182.

70) Jordan, Schatz etc., pag. 108; Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 361.

71) Historische Ausstellung der Stadt Wien, 1873, Katalog, Nr. 169.

72) Steuer- und Bequartierungsbefreiung der vom Prinzen Eugen von Savoyen erkauften Häuser in der innern Stadt Wien. Kais. Orig. Diplom vom 7. November 1704, Archiv des Ministeriums des Innern, woselbst auch der Executionsbrief des Bürgermeisters J. D. Tepfer vom nächsten Tage. — Siehe Arneth, l. c., I., pag. 275 und 471, n. 11.

73) l. c., II., pag. 1115.

74) l. c., pag. 13.

75) Entwurf einer histor. Archit., IV. Buch, Taf. V.

76) l. c., pag. 436.

77) Merkwürdigkeiten, I., pag. 469.

78) Descriz., I., pag. 325.

79) l. c., II., pag. 642.

80) Vite, II., pag. 234. — Ders. Dizionario, I., pag. 244. Übereinstimmend Monaldini, l. c., pag. 361.

81) Kunst und Alterthum, pag. 23. — Ders. Geschichte Wien's, pag. 395.

82) Künstler-Lexikon, IV., pag. 347

83) II., pag. 148.

84) IV., pag. 250.

85) Reisen, l. c., II, pag. 674.

86) l. c., III., pag. 74.

87) l. c., pag. 628, 632.

88) E. Ranzoni sagt in dem Artikel: Der Erbauer des Wiener Belvedere und der Prachtstiege im Schlosse Mirabell (Neue Freie Presse, Kunstblatt, 4. September 1885) die Schreibung Hildebrandt sei die allein richtige. Es ist solches aber bei dem schwankenden Gebrauch der alten Zeit schwer zu behaupten. Das Geburtsjahr setzt er nach Nagler und Wurzbach auf 1660, ohne eine Gewähr anzugeben. Falsch ist auch die Angabe 1666 bei Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 547. Das Richtige besagt die Votivinschrift zu Mariabrunn.

89) Joh. Lucas von Hildebrand, Feuilleton der Presse vom 3. Jan. 1885.

90) Annalen der k. k. Armee, Wien 1812, III., pag. 542. — Ein Graf Max von Preiner, General-Feldmarschall, erscheint unter den Beitragleistenden für die Pestsäule in Baden bei Wien, 1713. Rollett, l. c., pag. 17. — Graf Philipp Christoph aus der älteren Linie war General-Feldzeugmeister und Commandant von Brünn: er starb 1709. Wissgrill, Schaupl., I., pag. 387.

Nach dem siegreichen Treffen von Chiari 1701 sendete ihn Eugen als seinen Generaladjutanten mit der Nachricht an den Hof. Arneth, l. c., I., pag. 149.

[91]) Schlager, Materialien, pag. 69. — Erwähnungen unter demselben Titel auch in den Jahren 1709 und 1713, ibid. pag. 35, 36.

[92]) ibidem.

[93]) Lustra decem, pag. 72.

[94]) Ebe, Spätrenaissance, II., pag. 645.

[95]) Historische Ausstellung der Stadt Wien, 1873, Katalog, Nr. 28. — Lustra decem, pag. 7, 10, gibt 1704 als das Datum an, — da damals wahrscheinlich die Arbeit begann: conferentibus viro clarissimo Joanne Luca de Hildebrand etc.

[96]) Niemann, Die Palastbauten etc., I. Liefrg. — Wurzbach, IX., pag. 16, fabelt mit Füessly und Nagler von einem Palast Wenzel Kaunitz des Hildebrand, wobei ein Irrthum mit dem in Rede stehenden unterläuft, welcher nach Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 27, von Johann »Ludwig« Hildebrand um 1720 (zu spät!) erbaut wäre. Schimmer, Das alte Wien, IV., pag. 20. — Küchelbecker, l. c., pag. 634. — Böckh, l. c., I., pag. 471. — Ebe, Spätrenaissance, II., pag. 645, redet von einem Daun'schen und einem Kinsky'schen Palast von Hildebrand! — Ilg, Der Palast Kinsky auf der Freiung in Wien, Lichtdrucke von J. Löwy, Wien 1894.

[97]) Pirckmayer, l. c., pag. 58. — Sollte etwa dieses »Jean« mit des Künstlers anzunehmenden Aufenthalt in Paris zusammenhängen?

[98]) Wolfsgruber, Die Kaisergruft, pag. 79, 166, 167.

[99]) Schmidl, Umgebung. I., pag. 455; Schweickhardt-Sickingen, Darstellung, X., pag. 238, 264; Gurlitt, Barockstil, II., 2, pag. 236.

[100]) Pfeffel's Prospecte, 1725, II., Taf. 1, 2. — Schimmer, Das alte Wien, II. Heft, Taf. ad pag. 4. — Geusau, Geschichte Wien's, ad pag. 224; siehe auch Fischer, brev. not., II., pag. 13 f. — Heraeus, Inscript. et Symbola, Nürnberg 1721, pag. 175. — Schimmer, Wien seit sechs Jahrh., II., pag. 455. — Faust, polygraphische Zeitschrift, Wien 1856, pag. 119. — Hormayr, Geschichte Wien's, ibid., 1825, II., 2, pag. 16. — Fuhrmann, Historische Beschreibung, III., pag. 10. — Derselbe, Altes und Neues Wien, II., pag. 1302.

[101]) Harrach mag Hildebrand kennen gelernt haben, als er seit 1702 Bischof von Wien gewesen war; 1706 wurde er Coadjutor in Salzburg. Vgl. Freschot, l. c., pag. 51. Ogesser, l. c., pag. 238.

[102]) l. c., pag. 62 f.

[103]) Heraeus, l. c., pag. 219.

[104]) Schweickhardt, l. c., III., pag. 193. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 25. — Derselbe, Geschichte Wien's, pag. 367, 394. — Täuber, l. c., pag. 44.

[105]) In seinen 1737 zu Amsterdam erschienenen Nouveaux mémoires, II., pag. 33. Seine Anwesenheit in Wien fällt ins Jahr 1719, da er den Einzug des Ibrahim Bassa, türkischen Grossbotschafters, erwähnt.

[106]) l. c., II., pag. 207.

[107]) Wiener Dosenstücke, neue Aufl. Wien 1867, pag. 171 ff. »Der Fehdehandschuh.«

[108]) Ebenso bei Baron Pöllnitz, l. c., II., pag. 34: »Le Couvent que l'Imperatrice y a fait faire est d'une grande incommodité pour ce Prince, qui ne peut pas faire un pas chez lui, sans être vu des Religieuses.«

[109]) Historische Ausstellung der Akademie, 1877, Katalog Nr. 212, 232. — Katalog der Auction Klinkosch, Nr. 2616.

[110]) Im Testament erscheint nur »haus zu Sanct Florian«, womit offenbar dasselbe Besitzthum verstanden ist, denn dasjenige in der Schlösselgasse besass noch sein Sohn und im Testament kommt nur ein Haus vor. Es ist daher nicht etwa an ein zweites Haus in Sct. Florian in Oberösterreich zu denken, sondern wahrscheinlich hatte jenes in der Alservorstadt das Schild zum heil. Florian.

[111]) Hofbauer, Die Alservorstadt, pag. 36.

[112]) Laut Wiener Diarium ist Francisca von Hildebrand, Gemahlin des Reichsritters, kais. Raths und Hof-Ingenieurs Johann Lucas von Hildebrand, im 64. Lebensjahre am 1. November 1739 in dem Ruckepauerischen Hause bei den Fleischbänken in der Stadt Wien gestorben. Weiteres über die Familienverhältnisse werden wir noch aus Hildebrand's Testament erfahren.

[113]) Materialien, pag. 69.

[114]) Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, 1723—25, Fol. 248.

[115]) Siehe den sehr interessanten Artikel: Der Dom zu Mainz von Friedr. Schneider in der Zeitschrift für Bauwesen, XXXIV. Jahrg. col. 416 u. und 428, wo nur zu berichtigen wäre, dass Hildebrand »Akademiker« genannt wird. Die damalige Wiener Akademie hatte keine Architekten in ihrem Verbande.

[116]) pag. 7. — Auch bei Schlager, l. c.

[117]) Historische Ausstellung der Stadt Wien, 1873, Katalog, Nr. 550. — Das castrum doloris ist von Rössler gest.

[118]) Bei Tschischka, Geschichte Wien's, 17. November 1745, pag. 394. — Nagler, Künstler-Lexikon, VI., pag. 176, und Wurzbach, l. c., falsch 1750. Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 547, gar 1730. — Hildebrand erwähnen noch flüchtig: Die historische Ausstellung der Akademie, pag. 40, 41, 43. — Nicolai, l. c., III., pag. 87. — Kábdebo, Kunstchronik, II., pag. 150, der ihn ebenfalls fälschlich zum Akademiker macht. — Bei Ebe, Die Spätrenaissance, Berlin 1886, II., pag. 687, Todesjahr 1755.

[119]) Wenn Schlager, l. c., pag. 69, sagt, die Nobilitierung sei vor 1723 erfolgt, so hat er also Recht.

[120]) Kurzbeck, l. c., pag. 204, führt 1779 auf: Herr Hillebrand, von, Hof-Architekt. — Weinkopf, l. c., pag. 6, 66. — Lützow, l. c., pag. 59, 78.

[121]) l. c., pag. 548.

[122]) Füessly, l. c., pag. 547. — Nagler, l. c.

[123]) Ballus, P. v., Pressburg und seine Umgebung, ibid., 1823, pag. 70.

[124]) Ebe kritisiert (l. c., II., pag. 642) ihre schönen Bekrönungen als »spielend barocke Aufsätze«.

[125]) l. c., II., pag. 1223.

[126]) Über diese Gruppen siehe Jahrbuch der kais. Kunstsammlung. I., pag. 129.

[127]) Nouveaux memoires, Amsterdam 1737, II., pag. 31.

[128]) Historische Beschreibung, III., pag. 22.

[129]) l. c., III., pag. 95.

[130]) l. c., I., pag. 325.

[131]) Schon in dem Abschnitte, welcher von Fischer's Lehrzeit im Süden handelte, wurde Louis Dorigny und sein Bruder, der Stecher Nicolas, erwähnt, welche beide um die Kunstsonne Maratta's neben so vielen Anderen sich bewegten und darum ohne Zweifel auch mit Fischer in Berührung gekommen sein müssen. Ob nun der Architekt den Maler seinem Bauherrn empfohlen hatte, ob Eugen den Franzosen selbst berief, wir wissen es nicht, — »stette pure in Germania col Principe Eugenio« — sagt Lanzi, III., pag. 278. Louis ist der einzige hervorragende Künstler seiner Nation, — Trehet etwa noch gerechnet, — der in der Barocke Österreichs eine Rolle spielte, was die feindseligen politischen Verhältnisse zur Genüge erklären. Zu den früher schon gegebenen Notizen über den Künstler sei noch Folgendes hinzugefügt. Sohn des Radierers Michel Dorigny studierte er vier Jahre in Rom, malte dann für den Prinzen Eugen im Winterpalais, in der böhmischen Hofkanzlei, bei welchem Anlass wir ihn in Wien abermals mit Fischer vereint thätig treffen werden, in der Kuppel des Domes zu Trient, in Sct. Silvestro zu Venedig und Sct. Augustin in Foligno, Einiges auch in Prag. Zuletzt lebte er in Verona. Füessly (Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 294) nennt ihn einen Nachahmer des Solimena, was wohl zu seinem Schülerthum bei Lebrun nicht passt. Im Palaste Milan-Massari in Vincenza (früher Montanari), welcher 1686 erbaut ist, sind die Fregi von seiner Hand. (A. Ciscato, Guida di Vicenza, ibid. 1870, pag. 56); in Sct. Eufemia zu Verona ein heil. Christoph (Persico, Descriz. di Verona e della sua provinzia, ibid., 1820, I., pag. 61); auch in Padua zwei Werke (Moschini, Guida per Padova, Venezia 1817, pag. 263); in der Auction Artaria in Wien, 1886 (Katalog, Nr. 251) waren zwei Blatt Studienköpfe von ihm, Stiftz. Was seine Thätigkeit im Trientiner Dome betrifft, so war die Kuppel seine Arbeit, die auch von Fiorillo (III., pag. 274) sein bedeutendstes Werk genannt wird. (Nagler, Künster-Lexikon, III., pag. 455.) Man las auf der westlichen Gurte derselben:

LVDOVICVS DORIGNIVS PINGEBAT.

F. Ambrosi (Trento e il suo circondario, ibid. 1881, pag. 38) sagt, dass mehrere Gemälde im Dome von Nicolo Dorigati seien, nach dem Tiroler Künstler-Lexikon, pag. 43 (und Nagler, Künstler-Lexikon, III., pag. 452), einem Trientiner aus edler Familie. Diesen Künstler darf man nicht mit Dorigny verwechseln. Von seinem Kuppelgemälde sind nur Reste auf uns gekommen, theils infolge von Veränderungen, welche in der späteren Zeit des XVIII. Jahrhunderts Barone und Cappiletti aus Verona vornehmen, theils durch die modernsten Umgestaltungen einer verkehrten Puristik im mittelalterlichen Sinne. (Vergl. Ilg: Die Restauration des Trientiner Domes, Feuilleton der Presse vom 25. September 1884.) Ein Ölgemälde, die Zeit

entschleiert die Wahrheit, bezeichnet Ludovicus Dorigny fecit Veronae 1690. befand sich auf der Auction Klinkosch in Wien, 1889, Katalog, Nr. 51.

[132]) Es geschah unter Maria Theresia 1754. Das daneben befindliche Huldenberg'sche Haus wurde angekauft, erneuert, und für das Kupfer- und Quecksilberamt eingerichtet. Weiskern, III., pag. 95.

[133]) Obige Stellen finden sich im Katalog der Liechtenstein'schen Galerie von Vicenzo Fanti, dem Sohne jenes bei Chiarini gebildeten Gaetano Fanti, pag. 121 f. Dies ist die wichtigste Quelle über Chiarini, siehe aber auch: Istoria dell' Accademia Clementina di Bologna, I, pag. 269. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 156. — Hofstätter, Nachrichten von Kunstsachen in Italien, Wien 1792, II., pag. 439, 449. — Nagler, Künstler-Lexikon, II., pag. 517. — Ders., Mon. Lex., I., Nr. 2337, 2352. — Heinecke, Dict. des artistes etc. Leipzig 1790, IV., pag. 73. — Marcantonio Chiarini ist in Bologna 10. September 1652 als Sohn des Bürgers Niccolo d. N. geboren, vierzehn Jahre alt kam er zu Francesco Guaini (Guaino), einem Architekten und Maler, in die Schule. Auch Domenico Santi wird als sein Lehrer angeführt. Mit dem ersteren malte er, achtzehn Jahre alt, in der Campagnia dei Fabbri, dann in Ferrara ein Theater im Palazzo Bentivogli, sowie in der Vaterstadt noch in zahlreichen Gebäuden. Die Grafen Archinti liessen ihn ihren Palast zu Mailand ausschmücken, in Modena hatte er im Verein mit dem Figurenmaler Sigmondo Caula für die Hochzeit des Herzogs zu thun. Abermals in Mailand erwiesen ihm die Archinti grosse Ehren, in Bologna malte er ein Appartement für den Senator Manzoli. Als der Künstler 1697 wieder in Mailand weilte, bot ihm der Statthalter der Lombardei, Prinz Eugen, ein »grossissimo stipendio« an und forderte ihn auf, in Wien in seine Dienste zu treten. Arrivato ch'ei fù non si può dire quanta accoglienza gli fossero fatte da quel Principe, il quale non solo era valoroso e prode nell'armi, ma eziandio sapeva distinguere il merito delle belle arti. Nach Vollendung der Arbeiten im Stadtpalais kehrte Chiarini nach Bologna heim, wo er eine sehr grosse Thätigkeit entfaltete, — was bei Fanti im Detail entwickelt ist. Der Prinz berief ihn 1709 abermals, am Abend des 26. August reiste er ab. In Wien hatte er noch im Stadtpalais manches zu schaffen, wofür ihm Eugen durch ein Diplom den Titel eines familiaris seines Hauses ertheilte. Zugleich malte er im Palais Trautson, welches auch ein Bau Fischer's ist, begab sich aber, von den vielen Mühen etwas leidend, nach Bologna zurück. Als um jene Zeit der Bau des Belvedere's der Vollendung entgegengieng, liess ihn Eugen nach acht Monaten wieder kommen. Er malte dort im Saale des giardino terreno Decke und Wände, eine camera nel Palazzo stesso und acht grosse Leinwandbilder. Diese Stelle ist wichtig und interessant. Sie klärt uns darüber auf, wer der Maler des herrlichen Hauptsaales im unteren Belvedere gewesen, denn nur dieses kann gemeint sein, wenn von einem Saal im giardino terreno die Rede ist. Freddy behauptet (Descriz., II., pag. 207. — Ebenso irrig bei Füessly, Nachtrag, III., pag. 1671, 1672, wo von einem Plafond Solimena's mit Phaeton im Belvedere die Rede ist, von diesem Neapolitaner ist aber nur ein Plafond im Goldkabinet des oberen

Gebäudes: Aurora und Kephalos), Solimena wäre der Meister, von dem allerdings auch im oberen Belvedere, dem »Palazzo stesso«, mehreres herrührt. Nach Fanti aber ist sowohl der Plafond als die Wanddecoration das Werk Chiarini's; da nun dort und hier Architektur und figurale Malerei angebracht ist, so wäre er also als der Urheber von Beidem zu betrachten; für Solimena scheint das Colorit auch viel zu hell, bunt und freundlich. Auf einem Spruchbande steht ein Citat aus Vergil mit dem Chronostikon 1716. Die Allegorie des Deckenbildes, die mythologischen Darstellungen spielen auf die Verleihung des goldenen Vliesses und den glorreichen Sieg von Belgrad an. Welche camera im oberen Belvedere gemeint sei, lässt sich nicht bestimmen. Ganz im Irrthum befindet sich der Katalog der kais. Gemäldegalerie von Er. Engerth, Wien 1864, wo es pag. 1 heisst, an dem Plafond des Hauptsaales im oberen Schlosse habe Carlo Carlone das wichtigste, Chiarini »die Nebenfiguren« gemalt, denn hier ist alles, mit Ausnahme der von Gaetano Fanti gemalten Architektur, von einer Hand und Chiarini war dem Carlone zu ebenbürtig, um für ihn Nebenfiguren zu liefern. Nun blieb Chiarini drei Jahre in Wien, wo auch die Decke des Treppenhauses in Hildebrand's Daun'schem Palais von ihm gemalt wurde, sonst, sagt Fanti, machte er bloss kleinere Sachen, — nicht als ob ihm grössere nicht wären angetragen worden, sondern, weil man sie ihm nicht so zahlte, wie er es gewohnt war. Chiarini war der richtige, gehätschelte Virtuos nach welschem Zuschnitt, da erkrankte er in Wien und erlitt einige Schlaganfälle, so entschloss er sich, wieder nach Italien zu gehen, wohin ihn der Prinz reich beschenkt entliess. Vor seiner Abreise, die am 24. Juni 1726 geschah, empfahl er seinem Gönner noch den Schwiegersohn, der schon im Belvedere gemalt hatte, z. B. das Architektonische des Saales im oberen Palais, wo Carlo Carlone das Figurale besorgte, — Gaetano Fanti. Chiarini sah seine Vaterstadt wieder, einen abermaligen Ruf des Grafen Archinti nach Mailand vermochte er nicht mehr anzunehmen. Eben mit einer Zeichnung beschäftigt, ereilte ihn ein erneuerter Schlaganfall in Bologna am 7. Mai 1730, am 15. starb Chiarini. Seine Zeichnungen hinterliess er Gaetano Fanti. — Füessly sagt, Chiarini habe an den Decken des Eugen'schen Stadtpalastes Arabesken in zierlicher Manier dargestellt; in Wien sei er zugleich mit Lanzani thätig gewesen, dessen Beschäftigung bei der Decoration des Treppenhauses im Liechtenstein'schen Majoratshause wir erwähnt haben. Dies bestätigt auch Lanzi, V., pag. 210: »insieme col Lanzani dipinse nel palazzo del Principe Eugenio di Savoja.« Dieser Autor nennt Chiarini »bravo architetto e scrittore in tal facoltà«. Einige nennen ihn fälschlich Chianini und behaupten, er habe mit Fanti die Architektur des Carlone'schen Plafonds im oberen Belvedere entworfen. Mit Lanzani zusammen hatte er schon in Mailand Arbeit, in Lucca mit Giuseppe del Sole. Füessly bringt ihn auch im Palaste Eugens mit Lanzani zusammen. Den Bologneser Brunnen des Giovanni da Bologna hat er in 7 Bl. radiert, welche sammt Text aber erst 1763 herauskamen. Nach Metelli (oder Mitelli?) radierte er 6 (oder 7?) Perspectiven. Nach Chiarini's Entwurf hat D. M. Bonavere »festine« gestochen, ferner C. A. Buffagnotti die Scenerie des Theaters von Melazzi.

[134]) Vite, l. c., II., pag. 234. — Ebenso Monaldini, l. c., pag. 405.

[135]) I., pag. 244.

[136]) II., Taf. 17.

[137]) ad pag. 74, III. Band.

[138]) Barock. Sammlung von Plafonds etc. Aufg. von Baumann, Bressler und Ohmann, Wien 1884, Bl. 40: Fensterbekrönung im Treppenhaus, Hauptgesimse. — Bl. 33: Panneaux in Stucco aus der Einfahrtshalle. — Bl. 41: Nischenbekrönung. — Bl. 42, 43: Treppenhaus und Durchfahrt mit Hofbrunnen. — Bl. 55, 56: Treppenhaus in verschiedenen Schnitten.

[139]) l. c., II., pag. 645. — Ferner Ilg's Wiener Portalwerk, Taf. XIX.

[140]) Siehe auch den Vortrag des Verfassers: Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund, Wien 1889, C. Graeser, welche Schrift sich überhaupt eingehend mit dem Kunstschaffen des grossen Mannes beschäftigt.

[141]) Rink gibt im Hofstaatverzeichnis des Römischen Königs von 1705 an: Ingenieur: Bernhard Fischer (Leben Joseph's I., pag. 108), in der Geschichte Leopold des Grossen (I., pag. 117), in der allgemeinen Aufzählung Die Officiers und Hof-Bediente — Architecti Ludwig Octavius, B. von Bournacini, Johann Bernhard Fischer von Erlach, ad 1705.

[142]) Hof- und Staatsarchiv, Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes.

[143]) Das gräfl. Scalvignioni'sche Haus sammt Stall war in der Teinfaltstrasse. Weiskern, l. c., III., pag. 64, Anhang.

[144]) Geschichte Leopold's, I., pag. 183.

[145]) l. c., pag. 310 f.

[146]) 15. Juni 1685 beklagte er sich — damals Kammerzahlmeister — über die ihm nicht genügende Kost bei Hofe. (Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes ex anno 1676—91, fol. 313 f.) — 18. Juni 1688 hat er erreicht, dass ihm Kostgeld statt der Kost bewilligt wird, mit mehrfachen Begünstigungen, wobei dem Hofcontrolor bemerkt wird, er solle es mit Scalvignoni als einem treugehorsamen Diener Sr. Majestät nicht genau nehmen. (ibid. fol. 313.) — Schon 9. März 1680 hatte er auch um die Hofquartiermeisterstelle angesucht, was zwar nicht zu gewähren war, doch wurde ihm eine Apertur eines anderen ihm anständigen Dienstes »vor Andern« gnädigst zugedacht (ibid., fol. 185). — 17. Juli 1692 interveniert er beim Ankaufe von Gobelins (ibid., ex annis 1691—99, fol. 43). — Als 1696 P. Abraham a Sancta Clara wie gewöhnlich die Osterspiele veranstaltete und das Geld nicht reichte, »procurirte« er von dem k. Kammerzahlmeister Scalvignoni 50 fl. (Karajan, Abraham a Sancta Clara, pag. 300.) — 1701 erscheint er als Besitzer eines Hauses am Graben: »Ihro Gnaden Herrn Hieron. von Scalvinoni, Kays. Hoff-Cammer-Rath und Kays. geheimer Zahlmeister.« (Jordan, Schatz etc., pag. 81.) — Als »boursier secret« des Kaisers überreichte er einmal diesem überaus mildthätigen Fürsten ein Verzeichniss all' des unwürdigen Bettelvolkes, welches dessen Güte in der abscheulichsten Weise missbrauchte. (Freschot, l. c., pag. 102.) 1707 hatte sein Sohn Franz Christoph, des Ordens Sct. Jacob in Hispanien Ritter, ein zweites Haus in der Rossau, das noch 1740 seiner

Witwe Isabella Freiin von Scalvignioni gehört. (Hofbauer, Rossau, pag. 135.) Diese Frau ist auch die Stifterin der Pestsäule bei der Kirche in Hietzing. (Schmidl, Umgebung. Wien's. III., pag. 92.) Ein drittes Scalvignioni'sches Haus in der Stadt, vor dem heutigen Ballhause, wurde 1767 demoliert. (Hormayr, Geschichte Wien's, II., 2., pag. 21.) — Beim Tode Kaisers Leopold functionierte er bei der Sperre der kleinen Schatzkammer, wo die hinterlassenen Kostbarkeiten und Schriften deponiert wurden. (Rink, l. c., II., pag. 1131.) — Schon den 7. October 1705 tritt aber sein Sohn Franz Christoph als Untersilberkämmerer an seine Stelle. (Protocolle etc., ex 1701—9, Fol. 557!) — Nach dem Regierungsantritt Karl's VI., bei dessen Krönung in Frankfurt er gedient hatte, bittet er um Confirmierung in dieser Stelle, wird aber abgewiesen (ibid., ex 1713—17, fol. 482). — 1718 gibt dieser jüngere Scalvignioni einen Beitrag zur Errichtung des Hochaltars in der Servitenkirche der Vorstadt Rossau. (Kirchl. Topographie, XV., pag. 260.) — 1702 errichtet der Freiherr von Scalvinoni einen neuen Altar der heil. Anna bei den Augustinern in der Stadt. (C. Wolfsgruber, Die Hofkirche zu Sct. Augustin, pag. 12.) Daselbst hatten sie auch ihr 1699 von Hieronymus gestiftetes Familienbegräbnis (ibid. pag. 31). — Es gibt einen Kupferstecher Joh. Bapt. Scalvinone (Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, III., pag. 1458).

[147]) Protocolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, ex 1700—1709, fol. 589. — Intimation der Hofkammer, ibid., fol. 611.

[148]) Rink, Leben Joseph's, II., pag. 112. — Nach der Vita della August. Imperadrice Leonora, Venezia 1725, pag. 168, gab zu der Errichtung dieses Denkmals, wie zur Pestsäule auf dem Graben, die Kaiserin den ersten Anlass: Persuase la religiosissima Signora a Leopoldo di alzare a San Giuseppe un colosso di marmo.

[149]) l. c., pag. 150.

[150]) Nicolai, l. c., II., pag. 654. — Füessly, Annal., II., pag. 8. — Schimmer, Wien vor 600 Jahren, I., pag. 172.

[151]) Rink, Leben Joseph's, I., pag. 19. Siehe auch I., pag. 73 u. 434.

[152]) ibid., II., pag. 112 f.

[153]) Künstler-Lexikon, IV., pag. 347.

[154]) l. c., pag. 176.

[155]) Vienna curiosa et gratiosa, ibid., 1720—21, III., pag. 26.

[156]) Historische Beschreibung, III., pag. 709 f.

[157]) Augustae Caroli Virtutis monumenta, Vienn. 1773, pag. 19.

[158]) l. c., pag. 761.

[159]) Antiquarius des Donau-Stroms, Frankfurt a./M. 1785, I., pag. 439.

[160]) Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 363.

[161]) l. c., pag. 39.

[162]) II. Heft, pag. 25. — Schimmer Häuser-Chronik, pag. 244.

[163]) Geschichte Leopold's, II., ad pag. 954.

[164]) Darnach in Schimmer's: Das alte Wien, l. c.

[165]) Fuhrmann, Alt- und Neu-Wien, II., pag. 1448.

[166]) II., pag. 234. — Monaldini, l. c., pag. 404.

[167]) I., pag. 244.

[168]) Prospecte, II., Taf. 11.

[169]) Fuhrmann, Alt- und Neu-Wien, l. c.

[170]) Reisen etc., Wiener Brief vom 1. August 1730, II., pag. 1221.

[171]) Rink, Geschichte Leopold's, II., pag. 954. — Neiner, l. c.

[172]) Schlager, Materialien, pag. 60.

[173]) Protocolle des Obersthofmeisteramtes, Staatsarchiv.

[174]) Schlager, ibid.

[175]) Protocolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, Staatsarchiv.

[176]) Vom 8. April 1706, ibid., fol. 611.

[177]) P. Berth. Sternegger, Sechstes Jahr-Hundert der zu Mariam nach Cell in Steyermark angefangenen Wallfahrt etc., Maria-Cell (1757).

[178]) Bohusl. Balbin in Diva Montis Sancti, pag. 462. — Dlabacz, l. c., II., pag. 57.

[179]) Mittheilungen der Central-Commission, I., pag. 110.

[180]) Bei Weiskern, l. c., III., Anhang, pag. 114, 115. Nr. 152, 184 heisst es »zur grossen Bethen«.

[181]) Diese Angaben hat Hofbauer, Die Wieden, pag. 164, 282, 371, sehr gut zusammengetragen.

[182]) Wiener Zeitung, 7. December 1842. — Bergmann, Sitzungs-Bericht der kaiserl. Akademie der Wiss.-Hist. phil. Classe, XIII., 1854, pag. 591. In der Todesanzeige heisst es: geb. Freiin von Fischern (sic) ab Erlach (sic)! — In Hormayr's Geschichte Wien's, II., 3. Urkundenbuch, pag. CCCX, heisst es: »Hungelbrunn. An der Wiedner Hauptstrasse Nr. 3: Josepha Neiner und ihre Kinder.«

[183]) Siehe über die Familie der Brabbée den Aufsatz von E. v. Franzenshuld in dem Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft Adler, 1883, pag. 13.

[184]) J. Klemme im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1892, pag. 165. Mit Wiedergabe der Hütter'schen Aufnahme.

[185]) Siehe Hofbauer, Wieden, pag. 294. — Unerklärlich ist es, wie Schachner auf seiner Ansicht noch 1734 das untere Schloss mit einem von Delsenbach so sehr abweichenden, geschweiften Giebel darstellen konnte!

[186]) Ilg im Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 56.

[187]) Siehe die Monographie über die Garelli von G. Freih. von Suttner, Wien 1885, pag. 13, n. 2, Nachtrag, II., pag. 15. — Hofbauer, Wieden, pag. 367. Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 50 f.

[188]) Der von Fischer jun. gezeichnete Dietrichstein'sche Palast auf dem Schweinmarkt in Wien gehörte später den Gallas. Das 7. Blatt der Delsenbach'schen Prospecte, von desselben J. E. Fischer Zeichnung, hat die Unterschrift: »Sr. Hoch. Gr. Excell: Joh: Wenceslaus Graff von Gallas, Hertzog von Lucera, Pallast in Wien.«

[189]) Wisgrill, Schauplatz, II., pag. 249; IV., pag. 169. — Bergmann, Sitzungs-Bericht der kais. Akademie der Wissenschaften, 1856, XIX., pag. 82. — Derselbe, Medaillen auf berühmte Männer, II., pag. 312 ff.

[190]) Zap, Kleiner Wegweiser durch Prag. Prag, 1852, pag. 35. — Mit-

theilungen der Central-Commission, I., pag. 246. — Schaller, Beschreibung von Prag, III., pag. 652. — Dlabacz, Künstler-Lexikon, I., col. 399.

[191]) Schottky, Prag, wie es ist, I., pag. 228, wo auch ein etwas dilettantisches Urtheil über die Architektur aus Kausch's Ausführliche Nachrichten über Böhmen, 1794, wiedergegeben ist.

[192]) Böhmische Literatur auf das Jahr 1799, I. Bd., 1. Stück, pag. 231: »Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens.«

[193]) Pelzl, Abbildungen der böhmischen und mährischen Gelehrten und Künstler, IV., pag. 126. — Hammerschmied, Prodrom. Glor. Prag, pag. 597, 599. — Schaller, Prag, II., pag. 322, III., pag. 54. — Dlabacz, Künstler-Lexikon, I., col. 207. — Schottky, Prag, wie es ist, I., pag. 229, 301, 412; II., pag. 18, 63, 137, 206 (?). — Zap, l. c., pag. 64. — Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 116. — Nagler, Künstler-Lexikon, II., pag. 113. — Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 343. — Mittheilungen der Central-Commission, I., pag. 14. — Österr. Nat. Encyclop., I., pag. 372. — Wiener Zeitung 1859, pag. 4089.

[194]) In der Berliner Illustrierten Frauen-Zeitung, 1883, pag. 209.

[195]) l. c., II., pag. 638 f.

[196]) l. c., II., pag. 114.

[197]) Materialien, pag. 60.

[198]) Über mehrere Familienglieder siehe Kaltenberger, Dornbach und Neuwaldegg, pag. 33.

[199]) pag. 436.

[200]) Bergmann, in den Sitzungsberichten der kais. Akademie der Wissenschaften, XIII., pag. 592.

[201]) Wiener Diarium, Nr. 970 anno 1712.

[202]) II., 2. pag. 219.

[203]) Nicolai, l. c., III., pag. 67, der ihn eines der besten Gebäude Fischer's d. Ä. nennt, setzt die Bauzeit mit 1716 zu spät an; Freddy, l. c., II., pag. 82, hat 1711 als Jahr des Beginnes; Ebe, l. c., II., pag. 638, um 1712; ebenso Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 309; Milizia, pag. 235, sagt, dass der Bau 1711 geschah.

[204]) Katalog der historischen Ausstellung der Akademie in Wien, 1877, Nr. 207. — Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien, 1873, Nr. 363.

[205]) Auctions-Katalog, LXXI., 1884, Nr. 718 und 2068.

[206]) Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, I., pag. 619.

[207]) Nagler, Künstler-Lexikon, VI., pag. 557. Stetten.

[208]) Retberg, Nürnberg's Kunstleben, Stuttgart 1854, pag. 194. Siehe über Joh. Kenckel auch Doppelmair, Nachrichten von Nürnberg, seinen Mathematikern und Künstlern, Nürnberg 1730, pag. 273. — Stetten, l. c., I., pag. 424. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 340.

[209]) 1725, II., Taf. 21.

[210]) Merkwürdigkeiten, ad pag. 216.

[211]) J. Trenkler'sche Auction am 8. April 1885, Wawra, Nr. 118.

[212]) Lustra, pag. 54.

[213]) l. c., pag. 771.

[214]) Catalogo, pag. 124.

[215]) l. c., pag. 235. — Monaldini, pag. 405.

[216]) Mitterdorfer, Feriae aestivae, 1725, pag. 68, — bloss der Garten. — Fuhrmann, Historische Beschreibung, IV., pag. 45. — Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 347. — Tschischka, Kunst- und Alterthum, pag. 26. — Derselbe, Geschichte Wien's, pag. 395. — Weiskern, III., pag. 204. — Mit nationaler Genauigkeit spricht Michaud's Biographie univ., XL., pag. 153, von einem Palais »Trantzen«.

[217]) Taf. 52, 60, 74.

[218]) Ilg und Kábdebo, Wiener Schmiedewerk, Dresden 1883, Tafel 25 und 49.

[219]) Siehe oben bei der Mehlgrube. — Mittheilungen und Berichte des Wiener Alterthum-Vereines, 1887, pag. 90 f.

[220]) Von den seit 1595 in der Augustinerkirche stets mit grossartigem Gepränge abgehaltenen Exequien und dabei aufgestellten, künstlerisch inscenierten castris gibt Wolfsgruber, Die Hofkirche zu Sct. Augustin in Wien, Augsburg 1888, ausführliche Nachrichten, pag. 74 ff., begeht dabei aber, pag. 82, den Irrthum, dass er unserm Künstler nicht allein den Entwurf desjenigen für Joseph I. von 1711, sondern auch jenes für Leopold I. von 1705 zuschreibt, bei letzterem sich ferner auf das Theatrum Europaeum, XIX., pag. 536, bezieht, wo aber in Wahrheit nur von dem späteren Josephinischen die Rede ist, das Theatrum gibt eine lange Beschreibung, worin es heisst: Dieses schöne Werck ware von weyland Ihro Röm. Kayserl. Majest. Ober-Bau-Inspector Herrn Johann Bernhard Fischer von Erlachen erfunden und angegeben. Dazu ein anonymer Kupferstich, welcher mit der Darstellung bei Heraeus vollständig übereinstimmt.

[221]) Inscriptiones et symbola, 2. Aufl., Nürnberg 1721, pag. 195 ff.

[222]) Leben Joseph's I., 2. Theil, pag. 603 ff.

[223]) Die genaue Mittheilung Rink's ist nicht die einzige über den Gegenstand, doch bringen die sonstigen nichts Weiteres als hier ohnehin enthalten. Der lange Bericht des Heraeus ist ausser in den »Inscriptiones« auch separat erschienen: Aparatus funebris, quem in Josephi I. sollemnibus exsequiis, Viennae in ecclesia aulica peractis Augustissima Imperatrix vidua fieri jussit, sermone et latino et germanico descriptis.« Viennae 1711, f⁰. Vergl. auch J. N. de Vogel, Specimen Bibliothecae Germanicae Austriacae, Viennae 1785, pars II., vol. II., pag. 774. Eine weitere Beschreibung des castrums sammt den Inschriften enthält das Protocollum ecclesiae aulico-caesareae et conventus FF. Eremitarum Discalc. S. P. N. Augustini, Manuscr. im Kloster-archiv daselbst, III., pag. 561—590. Über die am 17. Juni begonnenen Exequien siehe Wolfsgruber, l. c., pag. 82. Der ungeheure Apparat war somit das Werk von höchstens zwei Monaten. Heraeus war durch die Abfassung lateinischer Sinnsprüche und Inscriptionen berühmt; er war in dieser Hinsicht anlässlich der Leichenfeierlichkeiten Joseph's I., des Herzogs Franz Anton

von Lothringen und Königs Ludwig XIV., bei den Augustinern beschäftigt. Man findet hierüber Specielles bei der Erörterung seiner Correspondenz von Bergmann, Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften, XVI., pag. 160 f. Als demungeachtet die schwulstigen Wortspielereien der Jesuiten den Vorzug erhielten, wurde öffentlich darüber polemisiert. Siehe Europäische Fama, 1715, pag. 513.

[224]) Protokolle des Obersthofmeisteramtes, Staatsarchiv. Siehe auch Schlager, Materialien, pag. 60.

[225]) Über diese Künstler ist sehr verstreutes Material vorhanden. Dasjenige von Frühwirth und Kraker habe ich schon in früheren Partien dieses Buches zusammengestellt. Über Stanetti, der bei der Geschichte der Karlskirche noch entgegengetreten wird, ist das Bekannte vereinigt in meinem Artikel »Vergessene Künstler Österreichs«. (Wiener Zeitung, 1884, Nr. 120.) Nebst dem castrum und den Sculpturen für Sct. Karl sind Stanetti's wichtigste Leistungen die Figuren im Belvedere und die Pestsäule in Baden bei Wien, letztere 1718 nach M. Altomonte's Zeichnung. Er gehört zu den Künstlern, welche Prinz Eugen nach Wien gerufen hatte. Siehe neben meinem Aufsatze: Schlager, Donner, pag. 33, 137; derselbe, Materialien, pag. 99; Füessly, Annal., II., pag. 18; Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, III., pag. 1712; Täuber, l. c., pag. 42; Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 18; Schmiedl, Umgebung Wiens, III., pag. 443; Rollett, Badner Neujahrsgabe, 1885, pag. 19, 21—24, 26, 45; Hofbauer, Die Wieden, pag. 53; Die Akademische Ausstellung, 1877, pag. 21; Kábdebo, Kunstchronik, 1879, pag. 150. Noch füge ich hinzu, dass der Kammer-Bildhauer Stanetti im December 1712 laut Protokolle des Obersthofmeisteramtes (vol. 1710—13, fol. 381', Staatsarchiv), welchem dieser Titel vom Oberstkämmereramte unter Joseph ohne Gehalt bewilligt war, confirmiert wurde. — Benedict Stöber ist wenig bekannt. Nach Schlager's Materialien, pag. 100, heiratete seine Witwe Maria Anna dann den Bildhauer Ignaz Gunst, welche erst 1723 für die Arbeiten ihres ersten Mannes an dem castrum 115 fl. erhält. Stöber erscheint mit Hildebrand thätig; 1713 erhält er wegen bei dem Burg-Einfahrtsthor verrichten arbeithen 460 fl., 1717 für Hildebrand's Modell zur Karlskirche 50 fl. Siehe auch Schlager, Donner, pag. 129, 131. — Joh. Franz Caspar gehört ebenfalls in die Gruppe der Meister von der Karlskirche, deren colossale zwei Treppenengel sein Werk sind. In der Stiftskirche zu Klosterneuburg hat er 1728 nach den Modellen Matthaeus Steindl's den plastischen Zierrat zum Hochaltar um 780 fl. geliefert. (Kostersitz, l. c., pag. 58 n.) Für seinen Antheil am castrum bekam er 454 fl. im Jahre 1714. (Schlager, Materialien, pag. 54.) Von seinem Wirken bei der Karlskirche im Folgenden. 1714 macht er Rahmen zu den Kaiserbildern im Rathhaus, 7 Stück à 17 fl. (Mittheilungen der Central-Commission, 1876, pag. XLVIII.)

[226]) Siehe hierüber meinen Text zu Niemann's Palastbauten, pag. 9.

[227]) Näheres bei Edw. Brown, Reisen durch Niederland, Teutschland etc., Nürnberg 1711, pag. 258, und Keyssler, Reisen, II., pag. 1233 Küchelbecker, l. c., pag. 264.

228) Reisen, 1783, II., pag. 586,

229) Künstler-Lexikon, Nachtrag, III., pag. 1635.

230) Das alte Wien, I., pag. 10.

231) ibid., VII., pag. 19. Franz Sigrist, in Wien um 1720 geboren, wo er erst 1805 starb, lebte in Augsburg, Paris und Wien als Maler und Radierer. Bei Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 398; Nagler, Künstler-Lexikon, XVI, pag. 396; Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 609; Andresen, Handbuch für Kupferstichsammlung, Leipzig 1873, II., pag. 509; Wurzbach, Biographisches Lexikon, XXXIV., pag. 279, findet sich stets dasselbe über seine Thätigkeit, jedoch nichts von solchen Stadtansichten. Wertvoll ist dagegen die Nachricht bei Stetten, welcher sagt, dass Sigrist eine Zeitlang bei den Kupferstechern Herz in Augsburg arbeitete, deren Verlag man die Herzische Akademie nannte. I., pag. 344, 403. In Augsburg hat er auch Häuserfaçaden al fresco gemalt. (Zeitschrift für bildende Kunst, 1886, pag. 111.) In Wien hat er für J. W. Beyer's »Österreichs Merkwürdigkeiten«, 1779, die Nereiden gestochen (Schestag, Ornamentstich-Katalog, pag. 210); 4 Bl. Radierungen enthielt die Enzenberg'sche Auction, Nr. 2932; Loth's Töchter, die Bergmann'sche, Wien 1887, Nr. 3771. Siehe noch Fuhrmann, Historische Beschreibung, III., pag. 30; Lipowsky, Künstler-Lexikon, II., pag. 109; Kábdebo, Kunstchronik, I., pag. 42. Als Genremaler siehe ihn im Katalog der Akademischen Ausstellung, 1877, Nr. 2491. Einen Martin Sichnit, Maler, geb. Wien 1754, gest. 1804, führt Bodenstein, Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, pag. 180, an. Die oben gemeinte Ansicht des neuen Marktes von Sigrist kommt vor im Katalog der Auction Klinkosch, 2668, wo er J. M. Sicrist heisst.

232) Mittheilungen und Berichte des Wiener Alterthum-Vereines, 1886, pag. 158, not. 17. — Für Stiche gemachte Tuschzeichnungen beider Blätter — also von der Gegenseite — von Delsenbach in dem Format seiner Prospekte befanden sich auf der Auction Klinkosch, 1889, Katalog, Nr. 2620, 2621.

233) Eine bisher unbekannte Correspondenz G. W. Leibniz', Vortrag von Ilg in Monatsblätter des wissenschaftlichen Clubs, Wien 1888, Nr. 4.

234) Gräffer, Kleine Wiener Memoiren, Wien 1846, I., pag. 5. — Onno Klopp, Leibniz Werke, Hannover, IX., pag. XXIII.

235) Bergmann in den Sitzungsberichten der kais. Akademie der Wissenschaften, XVI., pag. 145.

236) Graf Rocco Stella war neapolitanischer Gesandter und Freund Michael Joh. Grafen Althan's.

237) Müller, Ingenieur und Geograph, arbeitete auf kaiserlichen Befehl in Mähren und Böhmen, dann in Wien. Siehe den Brief des Leibniz an Marinoni bei Dutens, V., pag. 537.

238) E. F. Rössler: Beiträge zur Staatsgeschichte Österreichs aus dem G. W. v. Leibniz'schen Nachlasse in Hannover in den Sitzungsberichten der kais. Akademie der Wissenschaften, XX., pag. 279.

239) Bergmann, l. c., XVI., pag. 149.

240) Bergmann, l. c., XVI., pag. 54.

241) Bergmann, l. c., XVI., pag. 153.

242) Der Brief ist einer Correspondenz Duval's auf der fürstl. Thurn und Taxis'schen Hofbibliothek in Regensburg vorgebunden. Publiciert von C. Will im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1883, col. 199 f.

243) Dutens, l. c.

244) Protokolle des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen.

245) ibid., vol. 1710—13, fol. 298' f.

246) ibid., fol. 326.

247) ibid., fol. 327.

248) ibid.

249) ibid.

250) ibid.

251) Übrigens verspricht er auf den Titeln des Manuscriptes von 1712 auch gothische Bauten darstellen zu wollen; ausgeführt hat er diesen Plan allerdings nicht.

252) Bergmann, Sitzungsberichte, XIX., pag. 31—108, XIII., pag. 539—625, XVI., pag. 132, XXIV., pag. 296—351.

253) Bergmann, Med., II., pag. 404.

254) Ilg in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, IX. Bd. Beibl. col. 318.

255) Medaillen auf berühmte Männer etc.

256) Lex. (IV., pag. 249). Im Band VIII., pag. 322, widerspricht sich aber der stets oberflächliche Scribent.

257) Leipzig, I., pag. 221.

258) Arckenholtz, II. pag. 147.

259) Die Ausgabe der Stiche von Pietro Santi Bartoli's Colonna Trajana (Roma 1670) enthält ebenfalls die Abhandlung des Ciaccone und die Commentarien Bellori's. Auch über die Columna Cochlea hat letzterer geschrieben. Colonna Trajana, disegnata et intagliata da Pietro Santi Bartoli, con l'esposizione latina d'Alfonso Giaccone, compendiata da Gio. Pietro Bellori, Roma 1670 (Todesjahr des Bartoli). Es scheint auch eine Edition von 1704 zu existieren.

Fabretti, de columna Trajani Syntagma, Roma 1683 und 1690.

260) Von den Schor befinden sich Blätter in der Roschmann'schen Sammlung der Innsbrucker Universitätsbibliothek. Es sind zunächst phantastische Constructionen gothisch sein sollender Architekturen, zu Festlichkeiten in Kirchen. Die Spitzbogen mischen sich willkürlichst mit barocken Ornamenten und Formen, iconibus, Allegorien und Emblemen. Beziehungen auf Karl VI. und seine Gemahlin. Bei einem Blatt vorne ein Zug vornehmer Personen, Hofleute, in Zeittracht. Einmal ein liegender Flussgott als ganz barocke Brunnenfigur. Die constructiv ganz unverstandene Gothik hat schon völlig den Charakter derjenigen der beginnenden Romantik. Eines der Blätter ist bez. Renz et a Montalegre fc. J. F. Schorr, inv. et del., das andere: J. B. a Montalegre et M. Renz fc. Norimb. 1722. J. F. Schor. inv. et del.

Über Joseph von Montalegre, der in Nürnberg und Frankfurt, dann in Zittau bis 1739 erscheint, siehe Füessly, Nachtr. II., pag. 902. Gab 1739 heraus:

Abriss der sechs Säulenordnungen, die Belagerung von Douay und Aire 1710 Portraite. Im Artikel Michael Renz (II., pag. 1254) heisst es, dass dieser des Montalegre Schüler war, mit dem er manches gemeinsam stach.

Dass die Gothik auch in den Zeiten der strengsten Herrschaft des Barockstils nie ganz vergessen blieb, davon gibt es eine Menge, nur noch nicht genug beachteter Symptome. Über Dienzenhofer's gothische Kirche von Kladrau in Böhmen, siehe: Österr. National-Encyklop. I., pag. 716; Mittheil. der Centr. Comm. 1878, pag. 50; die Bauzeit war von 1712 bis 1716. Gothische Ruinen zeichnete schon Leopold Westen, geb. Bamberg 1750, Generalmajor daselbst (Lipowsky, Bayr. K.-L., II., pag. 167.). Auf einem Gemälde von Raoux kommen bereits gothische Interieurs vor. Wie man bei der Umgestaltung der Wiener Augustinerkirche unter Joseph II. über Gothik dachte, zeigt Wolfsgruber, Die Hofkirche bei Sct. Augustin, pag. 2 und 24.

[260] Über Ligorio: Gurlitt, Barockstil I., pag. 95. — J. J. Björnstähl, Briefe auf Reisen durch Frankreich und Italien. Stralsund 1777, II., pag. 285.

Franziscus Er., Ost- und West-Indischer, wie auch Sinesischer Lust- und Staatsgarten. Mit vielen Kupferst. Nürnb. 1667.

[261]) Seine Werke bei Baglioni, Milizia (ed. terz. II., 19), Fiorillo (II. 790—792), Füessly Lex. Nachtr. (II., 704).

[262]) Starck, Handb. der Archaeol. der Kunst, I., 86, 87, 100, 103, 104.

[263]) Keyssler Reis. I., 633, erwähnt im Besitz des Card. Ottobuoni im Palazzo della Cancellaria unter den von Papst Alexander VIII. von den Erben der Königin Christine gekauften Büchern derselben von Pyrrhus Ligorius' Manuscr. achtzehn Folianten, nämlich sein Lexikon in fünfzehn Bänden. Sein Palast Lancelotti ist ganz Peruzzisch. Villa Pia wie Villa Madama von Rafael. Geht 1565 als Hofarchitekt nach Ferrara. Villa d'Este ist von ihm. Gurlitt, I., pag. 95. Giov. Baglione, Le vite de' pittori, scultori ed architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII. fino à tutto quello d'Vrbano Ottavo. Roma 1640, pag. 9 f.

Biographie des Pirro Ligorio:

Dillettosi di antichità, e ridussi in carte molte fabriche vecchie di Roma, e alteri luoghi del Mondo, e fù gran Topografo.

Molti belli disegni del Ligorio sono qui in Roma appresso quelli, che delle opere de' gran Virtuosi hanno buon conoscimento.

Eine schöne Zeichnung Ligorio's, vielleicht nach einem antiken Bildwerk, siehe im Katalog der Biegeleben'schen Auction, J. Wawra, Wien 1886, Nr. 2588, aus der gräfl. Fries'schen Sammlung.

Bei Bottari, Lettere etc. I., findet sich ein interessanter Brief Poussin's an Cassiano del Pozzo, Paris 7. Jan. 1641 (I. 275):

»Si è mandata una copia della lista de' libri di Pirro Ligorio a Turino, e se n'aspetta la risposta,« dazu u. 1.

»In questi libri erano disegnate tutte le antichità di Roma con la loro descrizione: e i disegni erano originali di mano del Ligorio. Ora sono nella libreria reale di Torino, e una bella copia di medesimi libri è nella libreria Vaticana.«

pag. 281. Derselbe an denselben, Paris 21. Nov. 1641.

Herr de Noyers sagte Poussin, dass er an Madame di Savoja wegen der Originale geschrieben habe und sie baldigst erwarte. Es seien fünfzehn Bände und ein sehr seltener Tractat über Wappen.

pag. 292. Paris 9. Mai 1642 sagt er, so sehr es ihn interessiere, könne er über die Bücher nichts sagen.

[264]) Bei Stark I., pag. 86.

[265]) Deutsche Ausgabe des Werkes, Nürnberg 1681. Voyage de Dalmatie, de Grece, et du Levant. Par Mr. George Wheler, Traduit de l' Anglois. A Amsterdam 1689. 2 tom. 8⁰. Enrichi de Medailles, et de Figures des principales Antiquités, qui se trouvent dans ces lieux, etc.

[266]) »Wien in Österreich um 1710.« Gezeichnet von dem Ingenieur M. A. Weiss. Gestochen von Engelbrecht und J. A. Pfeffel in Wien, 1710. Dr. Anton Mayer, Geschichte der geistigen Cultur in Österreich. I., pag. 310. Höller Ant. Aug. Carol. Virt. Monum. et Aedificia, Viennae, 1733, pag. 50. berichtet:

Die grosse, von dem Kaiser gegründete Strasse von Fiume nach Carlstadt sei ein Werk dieses Ingenieurs Weiss:

»— opus, quod incredibili industria singularique arte D. Mathiae Antonii Weiss Caes. Archit. Milit. inventum, ceptum an. 1726. indifesso labore hodie urgetur.«

Die beigegebene, gestochene Karte hat die Inschrift:

CVRATORE / MATH. ANT. / WEISS / ARCHIT. / MILIT. /

Über Huldenberg theile ich das Nöthige im Verzeichnis der Tafeln des »Entwurfes« mit. Was den Grafen Marchi betrifft, dessen Mittheilung Fischer die Maasse des Diocletianischen Palastes in Spalato verdankt, habe ich einiges Material mit vieler Mühe gesammelt, wobei mich die Herren S. Rutar und M. Glavinic in Spalato und Zara auf die dankenswerteste Weise unterstützten. Graf Giovanni Pietro Marchi stammte aus einer längst erloschenen Familie Spalato's, deren Eigenthum, inbegriffen ihre Bibliothek, in den Besitz des Geschlechtes Martinis übergegangen ist. Letztere nannten als Erben sich Martinis-Marchi. Auch dieses Haus besteht seit circa dreissig Jahren nicht mehr, der übrige Besitz aber gieng grösstentheils auf das Istituto di benificenza in Spalato über. Auch Bibliothek und Manuscripte kamen dahin, meine freundlichen Helfer konnten jedoch keine Spur einer Correspondenz mit Fischer entdecken. Sehr richtig wurde ich aber darauf aufmerksam gemacht, dass das Mangeln einer solchen eben nicht zu befremden braucht, indem Graf Marchi sich lange Jahre in Wien aufgehalten hatte und also ein directer Verkehr beider Männer sehr wohl angenommen werden könnte. Marchi weilte zuerst 1712—1714 in der Hauptstadt, — also gerade, als Fischer das Manuscript seines Werkes vollendete, dann aber auch 1715, wo es von ihm in einem der Papiere (28. Mai) heisst: »Multis negotiis non exigui momenti detentus nveniatur.« Auch in Prag — einem ebenfalls für Fischer wichtigen Orte, — muss er sich aufgehalten haben, denn es ergibt sich aus seinem schriftlichen Nachlass, dass er daselbst mehrere Geldbeträge einzufordern hatte. Sein

erster Rechtsvertreter in Wien war 1712 der öffentliche Notar Nicolaus Schmidt; derjenige des älteren Fischer, welcher 1723 in dessen Testament fungiert, heisst Franz Anton Schmidt und ist gleichfalls öffentlicher Notar. Da Graf Marchi 1715 einen andern Vertreter nimmt, so scheint es, dass Nicolaus damals gestorben und Franz Anton sein Sohn und Nachfolger gewesen, wie es der Gepflogenheit in den Berufskreisen der alten Zeit entspräche. Vielleicht deutet dies wieder auf einen Zusammenhang des Künstlers und des Grafen.

Die Schwedische Expedition nach Palmyra, von welcher Fischer spricht, kann ich nirgends nachweisen. Zuerst besuchten englische Kaufleute von der Factorei in Haleb die grandiosen Ruinen 1678 und 1691 auf Anregung des dortigen Predigers Rob. Huntington. Einer von ihnen, William Hallifax, publicierte in den Philosophical Transactions 1695 (XIX., Nr. 217, pag. 83 und Nr. 218, pag. 129): An Extract of the Journals of two several Voyages of the English Merchants of the Factory of Aleppo, to Tadmor. Hierauf erschienen Forschungen über die darin publicierten Inscriptionen und Münzen von Abr. Seller: The Anquities of Palmyra, containing the History of the City, and its Emperors, with an Appendix of critical observations on the Names, Religion etc. and a Commentary on the Inscriptions, 1696, deutsch von Phil. Georg Hübner, Antiquitäten von Palmyra oder Tadmor, Frankf. a. M. 1716; die nächste Expedition nach der Ruinenstätte geschah erst 1751. (Vergl. Ersch und Gruber, Allgem. Encykl. III., Sect. X., pag. 185. — A. Pauly, Real-Encykl. der class. Alterth. Wiss. V., pag. 1091.) — Der Artikel des Halifax ist im »Entwurf« angezogen, des Christ. Cellarii: Descriptio historica di imperio Palmyreno (Halle, 1693), scheinen Fischer-Heraeus aber nicht gekannt zu haben.

[267]) Tabulae codicum manuscriptorum etc., Wien 1873, pag. 239, Nr. 10.791: »Joh. Bernh. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architectur in Abbildungen verschiedener berühmter Gebäuden des Alterthums und fremder Völker etc.« »auch kurzer deutschen und franz. Beschreibung von Carl Gustav Heraeus, Wien, 1712. Multae insertae sunt tabulae.«

[268]) Füessly, K.-L., pag. 241. — Dlabacz, I., pag. 400, sagt irrig, das Werk sei 1715—1721 erschienen.

[269]) Zeitschr. für bild. Kunst, 1883, pag. 333 f.

[270]) Ich habe zu meinen Studien benützt zwei Exemplare der edit. 1721 in der k. k. Hofbibliothek, eines von 1721 in der k. k. Privatbibliothek, eine von 1721 in derjenigen der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, eines von 1725 der Bibliothek des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, eines von 1721 in jener der k. k. Akademie der bild. Künste, welches eine Widmung Nobile's ist. Ein anderes Exemplar von 1721 besass die Akademie nach Weisskopf, l. c., pag. 43, schon früher.

[271]) In Heraeus' Gedichte und Latein. Inschriften, Nürnberg, 1721, ist diese »Zuschrift des Herrn Fischers von Erlachen etc.« an den Kaiser als des Heraeus Arbeit wieder abgedruckt auf pag. 106.

[272]) Bergmann, Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wiss., XIII.,

pag. 615. — Antonio Daniele Bertoli aus Udine, war nach dem Abgang Cerrini's kais. Galerie-Inspector; er starb 27. Dec. 1743, war mit Mariette befreundet, für dessen Werk er die Steine des kais. Cabinetes 1724 zu zeichnen begann. Dann stockte es, Mariette sah nur eine einzige Tafel, welche Sedelmayer gestochen hatte. Über Bertoli siehe ferner: Meyer, K.-L. III, pag. 721. Seitdem dieser Artikel erschienen ist, fand ich noch folgendes Neue über Bertoli im Staatsarchiv: 8. Jan. 1710 wird er durch eigenhändige kaiserl. Decretation mit monatlich 100 fl. als dissegnatore di camera aufgenommen. (Prot. des Obersthofmeisteramtes, vol. 1710—1713, fol. 4.) Am 17. Nov. desselben Jahres werden ihm rückständige 1000 fl. seit October 1707 ausgezahlt (ibid fol. 79). Unter dem neuen Monarchen wird er am 14. Dec. 1714 unter gleichen Verhältnissen wieder angestellt (vol. 1713—1717, fol. 261, 284). Im Mai 1724 hören wir, dass der kaiserl. Theatral-Adjunct Joh. B. Vitali von Löwenfeld eine Zeitlang den Dienst des dissegnatore teatrale Bertoli übernommen habe (vol. 1723—1725, fol. 260). In einem Act vom Juli desselben Jahres wird ein Tiroler, Barthol. Poli, als sein Eleve in der Malerei genannt (ibid. fol. 324).

[273]) Inscriptiones et symbola etc., pag. 322.

[274]) Antiquité expliquée etc., Paris, 1719, tom. IV., pag. 115 f. und pl. LXXII. Vergl. Bergmann, Medaillen etc., II., pag. 418. — Der Sarkophag stand in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der neuen Hofbibliothek (Kurzböck, Merkwürd., pag. 44). Zur Geschichte des Denkmals ist auch wichtig Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bair. Hofe, in Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte etc., Wien, 1874, VIII., pag. 36.

[275]) pag. 201. Über dieses merkwürdige, aber wie alle seine späteren Nachfolger frühverschiedene Österreichische Kunstblatt hat Kábdebo in der Österr. Kunstchronik, I. (1879) pag. 2 ff., Wissenswertes mitgetheilt.

[276]) Im I. Theil, pag. 281.

[277]) Siehe über Marot: Füessly, K.-L., pag. 400 und Nachtrag., II., pag. 780. Gurlitt, l. c., II., 1, pag. 111. Jean lebte in Paris von 1619—1679.

[278]) Mittheil. der Centr. Comm. 1893, pag. 159.

[279]) I. Abth., 1. Theil, Vorrede, pag. 7.

[280]) Obiges F. L. Fischer, nämlich Leonhard statt Bernhard, offenbar ein Lesefehler, kommt auch bei Schlager, Material., pag. 35 vor.

[281]) Dizionario, I., pag. 244. — In den Vite, II., pag. 236 gibt er bloss eine kurze Inhaltsangabe der Bücher, ebenso Monaldini, l. c., pag. 406. — Wertlos sind ferner die Stellen bei Adelung, Supplem. zu Jöchers Gelehrten-Lexikon, II., colum. 1115. — Österr. National-Encykl. I., pag. 149. — Bergmann, Medaill. II., pag. 404 und die schon erwähnten Nagler, Füessly, Wurzbach, Starck etc. — Michaud's Biogr. univ. XL., pag. 153, spricht sonderbar logisch von dem Werke: »assez mal éxecutés, est curieux et utile.« (!)

[282]) Ber. und Mitth. des Wr. Alterth. Ver. 1887, pag. 2 ff.

[283]) Vergl. Wussin und Ilg: Kunsthistor. Beiträge aus dem Gleinker Archiv. Mitth. der Centr. Comm. N. F. X., pag. LI.

[284]) l. c., pag. 711.

285) Füessly, K.-L., Nachtr. I., pag. 271, hat das Todesjahr 1765.

286) K.-L, I., pag. 385.

287) Lipowsky, K.-L., I, pag. 48.

288) Bergmann, Medaillen, II., pag. 395, 582.

289) I., 385, III., 608.

290) Will, Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon IV., pag. 383. — Adelung, Forts. zu Jöcher's Gelehrten-Lexikon, II., col. 653.

291) Steier. K.-L., pag. 68.

292) Ilg und Boeheim, Das k. k. Schloss Ambras in Tirol, Wien, 1882, pag. 120.

293) Rost, II., pag. 18. — Füessly, K.-L., pag. 348. — Nachtr. I., pag. 646. — Nagler, K.-L., VII., pag. 161. — Stetten, l. c., I., pag. 393.

294) Wolfsgruber, Kaisergruft, pag. 79, 166.

295) Füessly, K.-L., pag. 217 und 498. — Nachtr. II., pag. 1078, I., 328. — Nagler, K.-L., IV., pag. 125 und XI., pag. 207. Nagler, Monogr.-Lex., I., 2498, II., 158. — Tschischka, Gesch. Wiens, pag. 401. — Ders. Kunst und Alt., pag. 386. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. VII. — Stetten, l. c., I., pag. 397, 398. — Lipowsky, K.-L., II., pag. 13.

296) Sitzungsber. der kais. Akademie der Wiss. XIII., pag. 541 f., XVI., pag. 132. Medaillen, XCI. — Adelung, Forts. des Jöcher'schen Gelehrten-Lexikon, II., col. 1930. — Wurzbach, l. c., VIII., pag. 320. (Bloss abgeschrieben.)

297) Protocolle des Obersthofmeisteramtes, ex annis 1710—1713, fol. 686.

298) ibid. fol. 233 b.

299) ibid. fol. 423 b.

300) ibid. Prot. ex annis 1725—1727, fol. 491.

301) Vorrede des: Catalogus Musei Caesaris Vindobon. nummorum veterum. Viennae 1779, I., pag. 3.

302) Protocolle des Obersthofmeisteramtes, Staatsarchiv, ex annis 1725 bis 1727, 26. April 1726, fol. 373 b.

303) Bergmann, Medaillen, II., pag. 404.

304) Es existieren zwei solche Medaillen: Museum Mazzuchellianum, II., tab. CXIX., Nr. 9, pag. 241.

305) Bergmann, Medaillen, II., pag. 401, 416. — Heraeus, Gedichte u. lat. Inschriften etc. Nürnberg 1721, pag. 153—159.

306) Die Borromaeischen Inseln im Lago Maggiore wurden 1671 durch die Brüder Grafen Borromeo, Vitaliano und Renato, und zwar Isola bella durch erstere, Isola Madre durch diesen aus sterilen Felsklippen in blühende, mit den seltensten Gewächsen des Südens prangende Paradiese umgewandelt. Isola bella ist die schönere. Auch prächtige Bauten, welche aber nur zum Theil ausgeführt wurden, schmücken die Inseln. Die Gärten steigen in Terrassen auf, auf Isola bella in zehn Stufen. Grotten, Sculpturen, Wasserkünste vermehren die Pracht. Namentlich das dem Borromaeischen Hauswappen angehörende Einhorn, auf welchem ein Cupido sitzt, kommt öfters vor. Die Bauten ruhen zum Theil auf Rosten. Offenbar dachte man bei der Anlage an die horti pensibiles der Alten und dieses antiquarische Moment mag Fischer

besonders angeregt haben, den Gegenstand in sein Werk aufzunehmen. Bei seinem Entwurfe der hängenden Gärten der Semiramis hat er Ähnliches gedacht und selbst bei dem ersten Project für Schönbrunn stösst man auf entfernt Verwandtes, freilich in abgeschwächter Form. Übrigens erregten die Anlagen, deren Kosten enorm waren (die Erde musste vom festen Lande hergeführt werden), damals allgemeines Aufsehen. Es ist sehr möglich, ja wahrscheinlich, dass Fischer sie selbst gesehen und gezeichnet hat. Karl VI. und dessen Gemahlin, jedoch beide bei verschiedenen Anlässen, besuchten die Inseln. Fischer's Stich ist in der ersten Tafel in Keysslers Reisen I., ad pag. 255 ff. ziemlich treu wiederholt, gezeichnet von Richter, von C. F. Boetius gestochen. Er stellt Isola bella von Süden dar. Der zweite, von denselben Künstlern, zeigt die Insel mit sämmtlichen Bauten, wie sie noch werden soll. Anstatt des bei Fischer vorkommenden Wappens mit humilitas ist hier in der Ecke unten eine Felsklippe zu sehen mit einem kleinen Pavillon, darauf das Einhorn mit dem Liebesgott. Keyssler berichtet, dass der Mailändische Stecher Marco Antonio dal Re die Isola bella in einem grossen Stich dargestellt habe, die beiden Inseln in acht kleineren. Von diesem Künstler sind auch die Mailändischen Paläste und ein Bildnis des Prinzen Eugen gestochen.

Sollte das Wort humilitas im Wappen damit zusammenhängen, dass ein Mönch des Humilitaner-Ordens auf den Erzbischof Karl Borromaeus ein Mordattentat versucht hat?

Die Gärten entstanden nach Entwürfen von Crivelli und Castelli, die Gebäude von den Architekten Cugnola, Biffi, Tiberino und — Fischer's Zeitgenossen, vielleicht Lehrer, — Carlo Fontana aus Rom. Damit dürfte wohl ein Licht darauf fallen, weshalb Isola bella in dem »Entwurf einer historischen Architektur« Aufnahme gefunden hat. Die Anlagen wurden 1671 fertig und damals erhielt die Insel erst den Namen Isabella, nach der Mutter des Grafen Vitaliano — früher hiess sie Isola inferiore — woraus allmählig Isola bella wurde. Die benachbarte Isola Madre ist mit ihren Gärten eine spätere Schöpfung aus der Mitte des XVIII. Jahrh., denn erst General Federigo (1753—1759) schuf dort die jetzt bestehenden Parke mit amerikanischen Gewächsen etc.

IV. ABSCHNITT.

DIE KARLSKIRCHE, LETZTE ARBEITEN IN WIEN UND BÖHMEN, TOD DES ÄLTEREN FISCHER.

1713 BIS 1723.

Die Karlskirche, letzte Arbeiten in Wien und Böhmen, Tod des älteren Fischer.

Das erhabenste Werk unseres Meisters, die Karlskirche in Wien, ist erst viele Jahre nach seinem Hingange durch den Sohn vollendet worden. Demungeachtet reihen wir die Geschichte des gewaltigen Baues an dieser Stelle ein, weil in dem Jahre 1713 der Plan zu der Unternehmung seinen Ursprung genommen hat. Bekanntlich hatte Wien in jenem Jahre die Geissel der Pest schwer getroffen, welche aus Ungarn eingeschleppt worden war. Kaiser Karl VI. verliess seine Residenz nicht trotz der gefährlichen Seuche, ja, seine Gemahlin traf sogar am 11. Juli von Spanien hier ein. Gegen den Herbst nahm das Übel ab, erlosch aber erst im Februar 1714 gänzlich, nachdem es seit Jänner des vorhergehenden Jahres 8544 Menschen dahingerafft hatte.[1]) Schon 1713 aber that der Kaiser bei Sct. Stephan das feierliche Gelübde, »eine Kirche unter dem Titel des heil. Carl von Borromä zu erbauen.« Der Hof begab sich mit dem Clerus, den Gerichtspersonen, der Bürgerschaft und den Zünften, welche sich zuvor bei den Michaelern gesammelt hatten, in Procession zum Dome, wobei die Reliquien des genannten Pestheiligen mitgetragen wurden. Hier legte der Monarch auf den Knieen das votum ab.[2])

Im Zusammenhang mit diesem Ereignisse stehen einige Acten, welche sich im Archive des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht erhalten haben, von welchen ein Theil noch in das Jahr 1713 gehört.[3]) Schon am 18. October ergeht an die niederösterreichische Regierung, an die Stände des Kronlandes und an den obersten Hofmarschall die Anzeige von der Absicht des Kaisers, die Votiv-Procession abzuhalten, dann folgt der Wortlaut des Gelübdes in lateinischer Sprache.

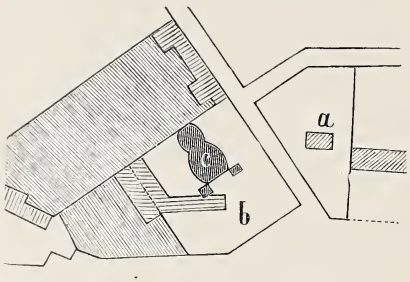
Nach dieser feierlichen Ceremonie scheint längere Zeit für den Baubeginn nichts geschehen zu sein, wohl aber war man, wie wir sehen werden, in den folgenden zwei Jahren mit der Beschaffung der finanziellen Mittel und den Vorbereitungen für die Einsetzung der nöthigen Geistlichen beschäftigt. Denn erst im October 1715 beginnen Verhandlungen über den zu wählenden Bauplatz, worüber uns ebendieselben Acten Kunde bringen. Da der Bauplatz vor dem Kärntnerthore, zwischen dem Glacis und der Vorstadt Wieden, gelegen war, so hatte der Hofkriegsrath ein Wort in der Sache zu sprechen; das Terrain war Grund der Stadtbefestigung und ihrer Umgebung.[4]) Am 5. October 1715 beauftragt das consilium bellicum den General-Feldzeugmeister und Stadtguardia-Oberstlieutenant Karl Ernst Herrn von Rappach, zu prüfen, ob der Standort der projectierten Kirche aus fortificatorischen Gründen bewilligt werden könne, ferner einen Riss der Situation zu entwerfen. Rappach stellte noch denselben Tag diesen Auftrag dem kais. Wienerischen Fortifications-Bauamt mit Zuziehung des Hauptmannes von Rosenfeldt zu. Am 31. October erfolgt der Augenscheinbericht, womit der Platz für zulässig befunden wird. Er ist gefertigt von Leandro Anguissola, Ludwig Rued. Rosenfeld, Heinrich Leber (?), Bauzahlmeister, und Donato Felice Allio, »Werckm. Mayl.«

Unter den hier aufgeführten Personen sind zwei sehr bedeutende. Leandro Graf von Anguissola, Ingenieur, Geometer und Planzeichner, geb. 1670 (?), gest. in Wien 30. Aug. 1730, erscheint zuerst 1699 mit 400 fl. als Ingenieur besoldet.[5]) Bermann lässt ihn also 1700 zu spät in kaiserliche Dienste treten.[6]) Am 1. Februar 1703 empfiehlt er, sowie Dr. Stockhammer, dem Hofamte den Jakob Marinoni, welcher um den Titel eines Hofmathematikers eingekommen war.[7]) Anguissola

gehörte der Armee an, in welcher er 1706 den Rang eines Obristlieutenants bekleidete. In diesem Jahre arbeitete er mit Marinoni, Hildebrand und Steinhauser an dem grossen Plane der Stadt, welcher nach der Errichtung der Linienwälle (1704) entworfen wurde; er ist $5^1/_2$' h., $4^1/_2$' b.[8]) Wie auch die Unterschrift beweist, war Anguissola gleichzeitig als Oberingenieur in Diensten der Stadt Wien. Für letztere gab er ausserdem unter dem Titel: »Vienna a Turcis obsessa et Deo dante a Christianis liberata« einen Plan der Belagerung von 1683 mit Darstellung der Minen heraus, bei welchem neben ihm Bartol. Commuccia als Autor angegeben wird.[9]) An der schon von Leopold I. 1692 gegründeten Landschafts-Akademie für die Adelige Teutsche Jugend in der Alservorstadt lehrte er seit 1707 neben Marinoni, Managetta, Wagner u. A.,[10]) als Karl VI. dann 1718 die kais. Ingenieur-Akademie gründete, leitete er das Institut als dessen erster Director.[11]) Sein Observatorium soll in dem sieben Stockwerke hohen Aufbau des spät. Camesina'schen Hauses in der Annagasse gewesen sein, wie Schimmer (l. c.) sagt, nach Anderen wäre es in der Nähe des Mölkerhofes gewesen.[12]) Ob er aus der Familie der berühmten Malerin Sofonisba Anguisciola aus Cremona (geb. 1530) abstammte, ist mir nicht bekannt.

Ebenfalls ein Officier des Geniecorps, für die Kunstgeschichte eine höchst bedeutende Erscheinung, war Donato Felice d'Allio (noch 1730 Unteringenieur beim kais. Fortifications-Bauzahlamt),[13]) ein Architekt ersten Ranges jener Zeit, dessen Schöpfungen neben jenen der Fischer, des Hildebrand und der Galli-Bibiena mit Ehren genannt werden können. Längst ist er als Architekt des riesigen, leider unvollendet gebliebenen Stiftsbaues von Klosterneuburg bekannt; vor kurzem habe ich aber gefunden, dass auch die oft dem älteren Fischer mit Unrecht zugeschriebene Kirche der Salesianerinnen in Wien sein Werk gewesen, wovon auch hier noch die Rede sein wird. Das Material über ihn sowohl als über seine uralte, stets auf dem Gebiete der Baukunst thätige Familie ist so zusammenhängend behandelt, dass ich mich hier begnügen darf, auf diese Vorarbeiten einfach hinzuweisen, in welchen der Leser eine reiche Specialliteratur angeführt finden wird.[14])

Nach diesem Referat sollte die Kirche jenseits des Wienflusses, »wo der kh. Röhrnstadl und des Brunnmeisters Wohnung stehet,« errichtet werden, demzufolge ihr Standort »ausser den abbruchstangen mithin denen Fortifications-Werckchen der Distanz halber gar nichts praejudicierlich sei«. Dabei ist folgender Grundriss angefügt:[15])



Auf diesem Risse ist eine gewisse Grundform des Gebäudes angedeutet. Wir sehen einen Centralbau, keinen Langhausbau. Der Hauptkörper hat die Gestalt einer Ellipse mit gerade abgeschnittener Façade, welcher sich an den Seiten zwei oblonge Grundrissflächen vorlegen, wie Flügelbauten. In der Achse der Ellipse schliesst sich dann für das Presbyterium eine zweite, auffallend grosse Ellipse an. Wie wir sehen werden, war im October 1715 noch keines der eingelaufenen Projecte der concurrierenden Künstler gewählt; dennoch hat der Situationsplan schon im allgemeinen einige Verwandtschaft mit dem Baue, welcher ausgeführt wurde. Da man nun durchaus nicht annehmen kann, dass die Fortifications-Ingenieure damit schon das Fischer'sche Project prognosticiert hätten, denn die Entscheidung stand bei dem Kaiser und erfolgte erst gegen den December, so ist nur anzunehmen, dass der Typus des künftigen Gebäudes im allgemeinen als Central-Kuppelbau mit Flügeln überhaupt schon gegeben gewesen sein dürfte.

Am 1. November geht Rappach's Bericht an den Hofkriegsrath, welcher sich äussert, »dass ohne schaden der Fortification eine Kirchen an dem vorgezaigten Orth erbaut werden könne.« Schon 4. November berichtet nun der Hofkriegsrath an die N. Ö. geheime Hofkanzlei, wie demnach die Sache stehe und dass er gegen den Bau keineswegs eine Einwendung zu machen habe. Den Schluss macht daher die Verständigung des Hofkammerraths Tinti per imperatorem, welchem die Majestät das »Oberaufsehen wegen Erbauung dero durch Solemnes gelübd dem h. Carolo Borr. zu ehrn dedicirender

Kirchen durch absonderliches Hof-Decret allergn. aufgetragen haben«, da die Kriegsbehörde dem Bau nichts entgegenzuhalten habe. Dat. Wien, 12. Nov.

Südöstlich vom Kärntnerthore erhebt sich das Terrain sehr sanft beim Beginne der Heugasse und Alleegasse. Der Bauplatz lag nicht fern der neuen Favorita, dem Lieblingsaufenthalt des Kaisers, was auf seine Wahl gewiss starken Einfluss genommen haben dürfte. Aber auch vom aesthetischen Gesichtspunkt hätte sich keine glücklichere treffen lassen, denn, in etwas erhöhter Lage, hatte die Kirche, besonders als zwischen ihr und der Stadt noch das weite, unverbaute Festungs-Glacis sich ausdehnte, eine imponierend herrliche Position. In alten Zeiten stand hier auch bereits ein Gotteshaus, zu Sct. Anton:[16]) dass sich daselbst einst das Heiligengeist-Spital befunden hätte, ist bekanntlich unrichtig. Neben der Karlskirche, am Anfange der erst 1790 eröffneten Karlsgasse, lag aber bis 1784 noch der Bürgerspitals- oder Armesünder-Friedhof mit einer einfachen Capelle des h. Augustinus.[17]) In noch älteren Tagen breitete sich an der Stelle vor der Karlskirche ein von den Wassern der Wien gebildeter grosser Teich, der Permannsweiher, aus. Ringsum lagen aber auch im XVIII. Jahrh. noch ländliche Gefilde, Weinberge und dorfähnliche Häuschen, nur gegen Osten erhoben sich gleichzeitig die Prachtbauten des Schwarzenberg-Palais und des Belvedere.

Es wurde oben bereits angedeutet, dass die Zeit zwischen der Gelübdablegung und jenen Verhandlungen wegen des Bauplatzes auch nicht müssig verstrich. Man suchte die nöthigen Gelder aufzubringen und machte ferner Vorkehrungen wegen der künftigen Besorgung des Gottesdienstes, worüber ebenfalls die gedachten Acten Auskunft geben. Ich verweise aber nur kurz darauf, weil letzterer Gegenstand keine kunsthistorische Bedeutung hat. Karl VI. beschloss, nachdem der Gedanke, Geistliche aus dem Stift Klosterneuburg dahin zu übersetzen, fallen gelassen worden war,[18]) die künftige Kirche dem Kreuzorden mit dem rothen Stern zu übergeben, weil derselbe ebenfalls kein Mendicanten-Orden ist und somit dem gemeinen Wesen nicht beschwerlich fallen werde. Den Bau will Se. Majestät aus eigenen Mitteln führen, dem Orden den angrenzenden

Garten erkaufen und ihm daselbst eine »decente« Wohnung errichten, auch die Kosten des Gottesdienstes bestreiten, die Musik etc.[19])

Den angekauften Garten betreffend, finde ich eine interessante Aufzeichnung. Am 23. December 1722 erstattet der »N. Ö. Lands-Rechts-Beysizer«, Christian Ludwig Freiherr von Pechmann, eine Supplik um ein Aequivalent für »beede seinige bei Sct. Caroli Borromaei Kirch gelegenen und hiezu zum Theil genommenen Gärten«.[20]) Das Gesuch wird dem damaligen kais. General-Hofbaudirector Grafen Gundacker von Althan zur Begutachtung übergeben und dann der Hofkammer zugestellt, weiteres unbekannt. Dass wirklich nur ein Theil dieser Realität zum Bau verbraucht worden war, ergibt sich aus der Ansicht der Wieden in den Lustra decem etc., wo noch immer hinter der längst fertigen Kirche ein Stück Garten als Eigenthum »Pechmann« bezeichnet ist.[21])

Gleichzeitig ergiengen an die Stände der erbländischen Provinzen Aufforderungen, sich an dem frommen Werke durch Geldbeiträge zu betheiligen. Erhalten sind uns in den öfters genannten Acten: Auftrag vom 18. April 1714 an die Stände Oberösterreichs, auf dass sie sich »bey nunmehro wissendlich erschöpfften Aerario auf einen christlich-milden Beytrag Verstehen möchten«. Unter demselben Datum an jene Niederösterreichs im selben Sinne. Am 25. Mai 1714, dat. Linz, erklären sich die oberösterreichischen Stände zu einem Beitrage von 6000 Gulden bereit, worauf ihnen, 8. Februar 1715, mitgetheilt wird, sie möchten diese Summe zu Handen der Hofkanzlei »mit ehisten« einsenden.

In mehreren Werken, welche sich bisher mit der Geschichte des Kirchenbaues beschäftigt haben, wird eine Liste mitgetheilt, welche darstellen soll, welche die Betheiligungen der einzelnen Länder waren. Dieses Verzeichnis hat folgende Gestalt:

Spanien, Niederlande, Mailand und Italien . .	80.000 fl.
Böhmen	30.000 fl.
Die Stände Niederösterreichs	22.000 fl.
Ungarn	20.000 fl.
Siebenbürgen	18.000 fl.
Fürtrag . .	170.000 fl.

Übertrag . .	170.000 fl.
Schlesien	12.000 fl.
Die Stände Oberösterreichs	4.800 fl.
Mähren	4.000 fl.
Steiermark	4.000 fl.
Krain	2.660 fl.
Kärnthen	2.640 fl.
Tirol	1.000 fl.
Österr. Erblande, Private	5.500 fl.
Summa: . .	206.600 fl.

Auf die Verlässlichkeit dieser Angaben ist jedoch keineswegs zu schwören. Die Liste kommt in obiger Form gewöhnlich in neueren Schriften vor.[22]) Jedoch, es weicht davon schon ab, was Schlager in den Materialien etc. mittheilt.[23]) Siebenbürgen spendet bei ihm nur 8000, statt 18.000 fl. Aus dem bereits Mitgetheilten haben wir ersehen, dass Oberösterreich 6000, nicht 4800 fl., beibrachte; Steiermarks Antheil soll nur 4000 fl. gewesen sein, in einer Grazer Urkunde von 1717 wird aber ausdrücklich von 10.000 fl. Bauhilfe zum »Kirchengebäu s. Caroli Boromei« gesprochen.[24]) Ein weiterer Beitrag wurde dadurch gewonnen, dass der Kaiser, als das Kloster der Karthäuser in Prag aufgehoben worden war, einen Theil des Vermögens per 41.500 fl. zum Kirchengebäude verwenden liess; das Übrige kam dem Baue der Hofbibliothek zugute. In den Rechnungen heisst es: »Von Pater Hugo Mellagen Cardeyserische Prior die assignirten Cardeyserischen Gelder.« Endlich berichtet Nicolai, dass auch die von der Stadt Hamburg erlegten Strafgelder, als der Pöbel dort die katholische Capelle des kais. Gesandten demoliert hatte, zum Baue verwendet wurden.[25]) So war nun allerdings ein stattlicher Betrag zusammengebracht; aber er reichte trotzdem bei weitem nicht aus. Das Übrige musste aus der Hofcassa bestritten werden, welche von 1716 an jährlich 20.000 fl. zu dem Baue erfolgt.

Die Urkunden sind uns in diesem Falle glücklicherweise sehr vollständig erhalten. Fast in dem Augenblicke, wo die Verhandlungen wegen der Platzfrage und die Beitragslisten der Kronländer abschliessen — 1715 — beginnen die Verrechnungen der Ausgaben. Jene hören am 12. November (kais. Intimat an

Tinti) auf, diese fangen mit der unten zu publicierenden Consignation der Rechnungen im Pfarrarchive am 24. November an.

Während all diese äusserlichen Vorsorgen getroffen, für den Bauplatz und die Geldmittel das Nöthige bedacht wurde, kann selbstverständlich der künstlerische Theil der Angelegenheit auch nicht verabsäumt worden sein. Man musste doch vor allem ein Bauproject haben. Ob von hohem Orte aus im modernen Sinne eine Concurrenz förmlich ausgeschrieben wurde, oder ob eben nur ganz spontan mehrere, bei Hof bekannte und beliebte Künstler sich mit Entwürfen einstellten — diess wissen wir nicht genau zu beantworten. Es scheint nur, dass, wie schon bemerkt, die allgemeine Form eines centralen Kuppelbaues zum Thema gegeben war, und ist ferner erwiesene Thatsache, dass die drei gewaltigsten Heroen der Architektur im damaligen Österreich: Joh. Bernh. Fischer von Erlach, Joh. Lucas von Hildebrand und Ferdinando Galli-Bibiena, Modelle zum Kirchenbaue einreichten. Der berühmte Name der Galli-Bibiena ist zwar schon an mehreren früheren Stellen dieses Werkes angeführt und einzelne Mittheilungen über einzelne Mitglieder dieser Künstlerfamilie gegeben worden, auch habe ich bereits in übersichtlicher Weise von dem ganzen Geschlechte gehandelt,[26]) es ist aber trotzdem nothwendig, hier in eingehender Art alle bekannten biographischen Notizen über dieselben zu vereinigen.

Die Thätigkeit der verschiedenen Glieder der Familie erstreckt sich über die Länder Italien, Spanien, Portugal, Lothringen, Deutschland und Österreich, hier aber liegt der Schwerpunkt ihrer Bedeutung. Ihre Heimat ist das Städtchen Bibiena im Bolognesischen, wo im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts ein Podestà namens Galli lebte, der als der ältestbekannte des Geschlechtes erscheint. Sein Sohn ist der erste Künstler der Familie, Giovanni Maria, 1625 oder 1619 geboren. Ich gebe zunächst den Stammbaum der Galli-Bibiena:

Galli, Podestà.
|
Giovanni Maria
(1625 oder 1619—1665).

Maria Orania.	Ferdinando (1657—1743).		Francesco (1659—1739).
Alessandro.	Giuseppe (1696—1757).	Antonio.	Giovanni Carlo (? —1760).
	Carlo.		

Giovanni Maria war Schüler und Gehilfe des Francesco Albani, den er ganz erreicht hätte, wenn er vielmehr gut als viel zu malen gewohnt gewesen wäre; so wird gesagt.[27]) In dieser Schule traf er einen Collegen, der auch Galli hiess, was ihn bewog, sich zum Unterschiede Galli-Bibiena zu nennen, welcher Name auch den Nachkommen blieb.[28]) Er wusste Albani's Bilder täuschend zu copieren, welche, nur etwas vom Meister retouchiert, häufig als Originale verkauft wurden. Weil er oft Quellen und Brunnen dem Lehrer in dessen Bilder sehr geschickt hineinmalte, gab ihm dieser im Scherze den Beinamen il Fontaniere.[29]) Die Galerie Liechtenstein hat von ihm die Entführung der Europa in lebensgrossen Figuren, der daselbst häufig vertretene Maler Marcantonio Franceschini war sein Schüler,[30]) Giovanni's Tochter und Schülerin, Maria Orania, wird gelobt, ist aber wenig bekannt.[31]) Sie lernte auch bei Cignani und Franceschini, malte Historien und Porträts, und heiratete den Landschafts- und Architekturmaler Giac. Ant. Pizzoli. Sie starb um 1760.

Ferdinando, der hervorragendste Künstler der Gruppe, ist in Bibiena 1653, n. A. 1657 geboren. Seine Lehrer waren in der Malerei Giov. Ghisolfi und Cignani, bei welchem er an Franceschini einen Collegen hatte und schon im Alter von elf Jahren eintrat. In der Architektur unterrichteten ihn Antonio Mannini, Moro Aldobrandini, Giulio Trogli (oder Trogoli).[32]) In Italien schuf er bereits die Villa Colorno mit Theater und Park für Herzog Ranuccio Farnese in Parma, dann finden wir ihn schon 1708 in Diensten Königs Karl III. in Barcelona, wo er die Feste zur Vermählung mit Elisabeth Christine zu leiten hatte. Dlabacz lässt ihn irrthümlicherweise von Parma gleich nach Österreich berufen werden. Dort verfasste er seine: »Architettura civile preparata sulla Geometria e ridotta alle prospettive,« welches Buch er 1711 in Parma erscheinen liess. Es enthält zweiundsiebzig Figuren. Hier war auch ein ebenfalls bei Hof beschäftigter Österreicher, Anton Ospel, sein Schüler, der mit ihm 1712 nach Wien gieng und dort Manches gebaut hat.[33]) Ferdinando war 1708 mit königlichem Despacho zum Cavo Maestro Major und Pintor de Camera ernannt worden. Die erste Kunde, welche wir von ihm in Wien vernehmen, ist, wie schon

mitgetheilt, das gute Zeugnis, welches er und Rudolph dem Mattielli ausstellten, im Jahre 1714. Auch war der am 24. April für den Herzog Anton Ulrich bei den Augustinern errichtete Katafalk seine Erfindung,[34]) er führt den Titel eines Theatral-Ingenieurs und Baumeisters. Sein eminentes Talent für theatralische Inscenierungen legte er bereits 1715 bei der Aufführung der Oper Teseo in Creta an den Tag,[35]) aber in der monumentalen Aufgabe des Karlskirchen-Projectes hat ihn damals Fischer geschlagen. Sein Element war dasjenige pompöser Festdecorationen, wie er solche mit höchstem Beifalle bei dem Geburtsfeste des Sohnes Karls, Erzherzogs Leopold Johann, am 13. April 1716 arrangierte. Im selben Jahre stellte er, 4. August, das Trauergerüste für Johann Wilhelm, Pfalzgrafen bei Rhein, in der Augustinerkirche auf.[36]) Im März 1717 bittet er um Ausfertigung eines Decretes, demjenigen conform, welches er in Spanien erhalten hatte. Nach erfolgter kaiserlicher Resolution wird er als erster Architekt und Ingegnieur Theatrale bestellt.[37]) Bei der Feier des dreiunddreissigsten Geburtstages des Kaisers 1718 veranstaltete er die prachtvolle Illumination des Liechtenstein-Palastes in der Rossau, welche uns in drei Kupferstichen überliefert ist,[38]) ebenso finden wir im selben Werke eine Darstellung seines für Kaiserin Eleonora Magdalena am 3. März 1720 bei Sct. Augustin aufgestellten castrum doloris, dessen Pracht und gute Beleuchtung besonders hervorgehoben wird.[39]) Wenn behauptet wird, der Künstler sei in Wien und Prag bis 1720 thätig gewesen, so ist diess, wie wir sehen werden, zu kurz gegriffen.[40])

Im folgenden Jahre tritt er wieder als Schriftsteller auf, wozu ihn ein literarischer Angriff nöthigte, den ein Karthäuser gegen ihn gerichtet hatte. Er antwortete unter dem Titel eines Mitgliedes der Clementinischen Akademie in der Schrift: »Encomia delle Fabbriche contra i pittori d'Architettura.« Er, der Architekturmaler par excellence, konnte da nicht schweigen.[41]) Schon im Jänner 1721 bittet er, da er mit Weib und Kindern mit den ihm zu Mailand assignierten monatlichen acht Pistolen nicht auszukommen vermöge, auch schon länger nicht ausgezahlt worden sei, um eine höhere Besoldung, und zwar in der Rechnung von einem Jahre zurück. Dies wird ihm auch mit 1080 fl. gewährt. Wir ersehen aus dem Actenstücke den

wichtigen Umstand, dass Ferdinando also schon vor seiner 1708 erfolgten Berufung nach Barcelona zu Mailand in spanischen Diensten gestanden sein muss.[42])

Ein interessantes Document liefert uns der Jänner 1723. Der alte und erblindende Meister bittet, seinem älteren Sohne Giuseppe, welcher bereits zweiter Theatral-Ingenieur war, seine Stelle des ersten, dem jüngeren Antonio aber die Stelle des zweiten zu verleihen. Hingegen hat der kais. Musikdirector Dn. Luigi Pio di Savoya kein Bedenken, lobt auch die Fähigkeit der Söhne. Das Obersthofmeisteramt widerspricht gleichfalls nicht und knüpft folgende Erörterung an den Fall: der alte Bibiena habe beim Mailändischen Aerario jährlich 500 Pistolen zu $7^1/_2$ gleich 3750 fl. Rh. gehabt. Sein Sohn Giuseppe beziehe in Wien seit 1. April 1720 jährlich 1080 fl. Jene Besoldung des Vaters auf ihn zu übertragen, scheine freilich etwas hoch, soviel hätten Architekten und Ingenieure nie bezogen; Burnacini, obwohl er Truchsess und Mundschenk gewesen, habe bloss 1080 erhalten, der jetzige Garteningenieur Joh. Trehet nur 1400, der Kammerstatuarius Conrad Rudolph 1500, der Ingenieur und Oberinspector Bernard Fischers von Erlachen 2000 und dessen zu einem Hofarchitekten jüngst aufgenommener Sohn 1500 fl. Die kais. Resolution ist nicht vorhanden, wir werden aber hören, was aus den jungen Bibiena's geworden ist.[43])

Bei den körperlich schlimmen Zuständen Ferdinando's dürften die Söhne bereits den grösseren Theil der Arbeiten für die prunkvolle Opernvorstellung Costanza e fortezza besorgt haben, welche noch in jenem Jahre bei Karl's böhmischer Krönung in Prag aufgeführt wurde, so dass Füessly nicht ganz ohne Grund das Werk schon dem Giuseppe zuschreiben dürfte.[44]) Auch der Krönungssaal wurde von ihnen decoriert. Ferdinando wandte, jemehr ihm sein schwindendes Augenlicht die praktische Thätigkeit erschwerte, sich fleissiger der Edirung seiner Schöpfungen und auch wieder der Schriftstellerei zu, so erschien 1725 in Bologna: »Direzioni nel disegno d'Architettura civile« in 8°. Für die grossen Feierlichkeiten bei der Canonisation des Joannes Nepomucensis in Prag lieferte er noch Entwürfe 1729; das in jenem Jahre zu Wien begonnene steinerne Denkmal auf dem

hohen Markt ist aber, wie zu zeigen sein soll, nicht seine Schöpfung.[45]) 1731 kam in Parma das zweibändige Werk: »Direzioni della Prospettiva teorica« heraus, in 2. Auflage zu Bologna 1745—1753, ferner 1740 bei Andr. Pfeffel in Augsburg Ferdinando's Theaterdecorationen, 5 Theile à 10 Blatt: »Varie opere di Prospettiva inventate di F. Galli-Bibiena etc. raccolte da P. Abbati ed intagliate da C. A. Buffagnoti,« Gross-Folio, auch mit dem Titel: »Architetture e prospettive« und dem Porträt des Kaisers. Die Platten besass noch 1788 Basan in Paris.[46]) Nachdem er 1726 seine Stellung aufgegeben hatte, war er in die Heimat zurückgekehrt, wo er 1743 starb.[47])

Ferdinando hat grosse Schule gemacht; ich kenne als seine Schüler: Pietro Carratoli in Perugia, Roberto Clerici, der in Wien blieb, Vincenzo Mazza, Antonio Gionima, Giov. Alberoni, Flaminio Minozzi, Gius. Civoli, Giac. Monari, Raimondo Compagnini, Francesco Zandi, Luigi Quadri, Pietro Scandellari, Francesco Caccianiga oder Cazzaniga, Giac. Azzolini, der in Lissabon baute, Pietro Abbati, welcher Leichengerüste nach dem Meister herausgab.[48]) Von Ölgemälden des letzteren kommt einiges in den Galerien vor. Ich kenne zwei effectvolle Architekturen mit biblischer Staffage von Karl Palko in der Bruckenthal'schen Galerie in Hermannstadt.[49]) In der Landständischen Galerie in Graz, ein verfallener Säulenhof,[50]) daselbst noch die Inventar-Nummern 469, 474, 496, von welchen eines jedoch von Giuseppe herrühren soll;[51]) eine architektonische Zeichnung besitzt die Bibliothek der Akademie in Wien.[52]) Ein Plafondentwurf war in der Sammlung Bergmann.[53])

Von sicher Ferdinando zuzuschreibenden, erhaltenen Bauwerken — wenn wir von dem hypothetisch über die Wiener Peterskirche bereits Gesagten absehen — sind nur in Italien Beispiele zu finden. Von Colorno war die Rede; weiters gehört hieher die Kirche Sct. Antonio Abbate in Parma, welche an deutsche Vorbilder erinnern soll, das Theater reale in Mantua, eines seiner letzten Werke, und der Arco del Meloncello in Bologna.[54])

Dem Pozzo ebenbürtig an Kühnheit der Erfindung, verwandt mit der malerischen Auffassungsweise eines Pannini, überbietet Ferdinando doch beide durch seinen ungemessenen

Prachtsinn, Reichthum der Decoration und höchsten Sinn für das Festliche. Seine Phantasie zeigt sich geradezu unerschöpflich, seine Art, die äussersten Schwierigkeiten der Construction zu überwinden, ist erstaunlich. Auf dem Gebiete der Theaterdecorations-Malerei muss er als der erste Classiker betrachtet werden, hier ist er ein Muster für alle Zeiten. Vielseitig und geistreich umfasst er die gesammte Ideenwelt seiner Tage, auch selbst gothische Formen mischt er zuweilen in seine üppigen Erfindungen. Sein Stil ist ein ganz individueller, ich möchte ihn den Superlativ der Barocke nennen, wobei immer der Maler in ihm alle übrigen Richtungen überpocht und beherrscht. Dass dieser Mann ein schroffer Gegensatz zu dem constructiven, archeologisierenden und purificierenden Wesen Fischer's sein musste, liegt auf der Hand, in das Kunstleben der glänzenden Residenz fügte sich sein Genie aber nicht weniger glücklicher als das seines deutschen Rivalen. Hat dieser die kaiserliche Würde und Hoheit, die Grösse des Staatswesens, den Stolz der Aristokratie und die Majestät der Kirche in seinen Bauten so herrlich auszudrücken verstanden, so vertritt jener ebenso glücklich den heitern Glanz des festlichen Lebens, des Theaters, der damals so beliebten Oper, und es dürfte nicht zu leugnen sein, dass Bibiena's prächtige und fröhliche Weise gerade dem wienerischen Wesen mit seinem leichten und verschwenderischen Charakter, seiner Neigung zu üppigem Prunk und jubelnder Festtagsstimmung ganz besonders entsprochen haben dürfte. Wie ist es doch unsäglich zu beklagen, dass uns auch nicht das geringste Zeugnis davon übrig geblieben ist, wie ein Fischer und ein Ferdinando Galli-Bibiena als Menschen zueinander gestanden sein mögen!

Über Ferdinando's Bruder, Francesco, brauche ich hier nicht ausführlich zu sein. Es wurde desselben schon in der Geschichte des ersten Triumphbogens Fischer's gedacht. Sein Stil ähnelt dem des Bruders, nur könnte man sagen, dass seine Gebilde weniger kräftig sind. Wie jenem ist auch ihm eigen, dass er an den hergebrachten, aus Antike und Renaissance abgeleiteten Formentypen völlig gleichgiltig vorübergeht. Ihre Barocke ist sozusagen nur eine willkürliche, freie Phantasie über das alte Thema der Architektur, um Regeln, Stilarten,

Normen kümmert sie sich nicht, — der künstlerische Rausch eines geistreichen Individuums, das dabei immer vor allem es selber bleibt. Wenn aber Gurlitt dabei an eine Parallele mit dem deutschen Dietterlin denkt, so kann ich ihm nicht beipflichten. An Üppigkeit und Phantastik kommen ihm die Bibiena zwar gleich, aber jener ist ungeschlacht, derb und geschmacklos, kleinlich und spiessbürgerlich, während diese einen hohen, vornehmen Geschmack, feine Pracht und Grandiosität ihr Eigen nennen. Von Francesco kenne ich eine ideale Landschaft mit Sonnenaufgang in Claude Lorrain's Manier, Federzeichnung mit Sepia laviert.[55]) In den Opern-Libretti wird er erster Theater-Ingenieur genannt, sein Todesjahr ist nicht 1709 und auch nicht 1737, sondern 1739.[56])

Das Wiener Diarium meldet im Jahre 1710 am 26. April die Geburt eines Sohnes Joseph Wilhelm, als dessen Pathen der Hofpoet Stampilia im Namen des Kaisers, und die Kammerfrau Lucott im Namen der Kaiserin fungiren; dann am 23. August 1711 die Geburt einer Tochter Octavia Ursula, welche aber schon 5. April 1712 als gestorben gemeldet wird. Francesco und seine Frau Anna Miti wohnten damals im Felaurischen Hause im tiefen Graben.

Von den drei Söhnen Ferdinando's hat der Älteste, welcher hie und da fälschlich sein Bruder genannt wird, Alessandro, mit Wien und Österreich weniger zu thun, obwohl einige behaupten, er sei in dieser Stadt gestorben, wahrscheinlicher aber in der Pfalz.[57]) Er stand in Diensten des dortigen Churfürsten, für den er die Jesuitenkirche in Mannheim baute. Die patres haben selber 1760 ein Werk darüber herausgegeben: »Basilica Carolina, opus grande.« Nach dem Titelblatt wurde der Grundstein am 12. März 1733 gelegt. Die Gesammtansicht der prachtreichen Kirche trägt die Unterschrift: »Bibiena coepit. J. W. Raballiati perfecit et delineavit. Scr. Elect. Palat. Architecti,« gest. von Joseph und Johann Klauber in Augsburg.

Es wird auch ein Giovanni Bibiena namhaft gemacht, angeblich ebenfalls ein Sohn des Ferdinand. Er soll als Architekt und Maler in Prag gelebt haben, wo er eine reiche Böhmin heiratete, sei auch Mitglied der bolognesischen Akademie gewesen. In hohem Alter starb er in Prag. Von diesem Künst-

ler ist sonst nichts bekannt; die Angabe, dass Franceschini sein Schüler gewesen, deutete fast auf eine Verwechslung mit dem alten Giovanni Maria. Füessly nennt ihn Johann Maria wie den Alten. Die ganze Persönlichkeit ist zweifelhaft.[58])

Der Sohn Ferdinando's, welchen dieser in den Urkunden selbst als seinen ältesten von den in Wien gebliebenen angibt, ist Giuseppe. Im Jänner 1725 stellt sein Bruder, der Jüngere Antonio, das Ansuchen, ihn zum zweiten Theatral-Ingenieur wirklich zu ernennen, nachdem er schon vier Jahre in diesem Charakter diene. Er hätte dabei kein anderes Entgelt gehabt, als dass ihm, so lange es Theaterarbeit gebe, gleichwie jedem andern Maler der gewöhnliche Taglohn zutheil werde, was ihm hart falle, da ihn die Gläubiger plagen. Hiezu berichtet der Musikdirector, der Ältere sei nach des Vaters Quittierung Titular-Theatral-Ingenieur geworden, der Andere lebe wie er angegeben, was ihm als Verheiratetem schwer ankomme. So sei bei des Supplicanten guter Capacität zu 100 fl. monatlicher Besoldung zu rathen. Bei des alten Bibiena Resignation möchte man ihm von seinem mailändischen Salario per 500 Pistolen die Hälfte per modum pensionis belassen, die andere aber dem Giuseppe als Ingenieursgehalt bewilligen, jetzt stünden ihm nur 90 fl. monatlich zu, er hätte also weniger als der Jüngere, wenn dieser mit 100 fl. angestellt würde. Giuseppe war, wie sein Vater, schon in Mailand angestellt gewesen, denn das Intimatsbuch des Obersthofmeisteramtes im Staatsarchiv von 1721 sagt, er habe in Mailand monatlich acht Pistolen bezogen, in späterer Zeit aber 1080 fl.[59]) Nach kais. Entschliessung erhält Giuseppe in Allem 2500, Antonio 1200 fl.[60]) Giuseppe war 1696 in Parma geboren, damals also neunundzwanzig Jahre alt. Er folgte dem Vater nach Barcelona und Wien, wurde hier aber nicht erst bei dessen Erblindung bei Hofe angestellt, sondern war es, wie bemerkt, schon früher. Schlager und Füessly lassen ihn mit zwanzig Jahren angestellt werden. Zuerst finden wir ihn 1716 als Arrangeur der berühmten Pracht-Oper: »Die über die Alcina obsiegende Angelica zur Befrohlokung der Geburt Erzherzogs Leopold. Auf dem grossen Teich in der Kays. Favorita wälsch gesungen vorgestellt.« Das Textbuch enthält Stiche nach seinen pompösen Entwürfen.[61])

Von 1717 datiert eine G. G. B. F. signierte aquarellierte Zeichnung, mit der Beischrift: »Sepolcro di capella grande.«[62]) Die Opern-Textbücher von 1718 nennen ihn bereits zweiten Theatral-Ingenieur. 1719 folgte wieder eine Zeichnung zu Leichenfeierlichkeiten mit demselben Titel »Sepolcro» etc.[63]) An der Akademie war der Künstler nie, Kábdebo, der es auch von ihm wie von Donner behauptet, hat eine wahre Manie gehabt, alles zu Professoren zu machen.[64]) Wir vernehmen, dass er für Schlesien und Ungarn, in Linz, Graz und Prag vielbeschäftigt war. Über kais. Befehl vom 23. Sept. 1726 erhalten beide Brüder am 10. Jan. 1727 ihre Decrete, betreffend ihre Gehaltserhöhung in gedachtem Sinn. In Linz brachte er 1732[65]) zum erstenmal bei Aufführung der Oper: »L'asilo d'amore« transparente Decorationen zur Anwendung, das folgende Jahr inscenierte er »L'Olimpiade« und »Sanzio Pansa«, 1736 »Ciro riconosciuto«, 1739 leitete er die Beleuchtung des Palais Liechtenstein, — damals Wohnung des franz. Botschafters, anlässlich des Friedensschlusses, 1740 edierte er »Architetture e prospetti«, und machte einen glanzvollen Entwurf zur Ausschmückung der Winterreitschule bei festlichem Anlasse.[66]) 1742 befand er sich in Venedig, wo er die Ausstattung des Theaters bei Sct. Giov. Christoforo besorgte, am 15. Oct. 1743 arrangierte er die Illumination der Burgbastei. In diese Zeit fällt auch die Herstellung der Decorationen für das an der Stelle der heutigen Redoutensäle bestandene Opernhaus durch »die berühmten Brüder Bibiena«.[67])

Damit schliessen meine Nachrichten über sein Wirken in Österreich. Wann er die kaiserlichen Dienste verliess, war bisher nicht bekannt, die Meisten sagen, um 1750. Das Intimationsbuch zeigt aber, dass ihm am 22. April 1748 das Entlassungsdecret gegeben wird, weil er in chursächsisch-polnische Dienste übergehe. Der Gehalt wurde ihm bis Ende des Monats bezahlt, vorher musste das Hofmarschallamt aber mit seinen Creditoren gerichtlichen Ausgleich pflegen. Die weiteren Schicksale des Mannes berühre ich nicht mehr mit derselben Ausführlichkeit und verweise auf die allerdings ungenaue Literatur. Nur übersichtlich sei angegeben, dass er 1750 am Theater in Dresden thätig ist, 1754 in Berlin, wo er

drei Jahre darauf starb. Publicationen sind: »Sei disegni che rappresentano un cortile reggio, delizie reali, piazza reale, villa reale, e porto reale, fatti per Carlo VI. Imp. et intagliate in rame da Christoforo dell' Aqua, Vicentino,« Fol. 1768. — »Giardini reali de Tarquinii,« gest. von J. J. Lidl und J. W. Heckenauer. — »Grande Campagne,« gest. von van der Bruggen und J. H. Martin. — »Accompagnamento del Essercitu Etrusco.« — »Grande Massa d'Acque,« gest. von Dietel. — Chedel hat nach ihm Ruinen und Architekturen gestochen. Ein castrum doloris hat Schmutzer gestochen; im einstigen Museum des Wiener Minoritenklosters befanden sich dreissig Architektur-Tuschzeichnungen, manches haben noch die Akademische und die Hofbibliothek.[68]) Sein Siegel ist der Abdruck eines schönen Pallaskopfes.[69]) Giuseppe hat stets weite Reisen gemacht, da ihn seine herrliche Begabung an verschiedener Herren Höfe berief, wenn es Festlichkeiten gab. Solche Fahrten geschahen schon von Wien aus zu der königlichen Hochzeit in Dresden 1719, aus gleichem Anlass nach München 1722, bei Leichenfeierlichkeiten etc. Nach Baireuth 1747 berufen baute er dort das noch erhaltene reizende Theater, ein Beispiel französischer Beeinflussung seines italienischen Stiles.[70]) Bedenken wir, dass sein Gehalt in Wien ein ansehnlicher war, dass er hier viele Gelegenheitsarbeiten hatte, und gleichzeitig so grosse Aufträge in aller Welt besorgte, so müssen seine Einkünfte nicht gering gewesen sein, wogegen er doch stets über die ihn quälenden Gläubiger klagt. Man möchte fast schliessen, dass der glänzende Decorateur des Theaters auch glänzend zu leben verstand.

Auch der Bruder Antonio hat fortwährend finanzielle Nöthen, der Schwiegersohn jenes Santino Bussi, welcher das Geld mit vollen Händen verausgabte und so arm starb, dass es kaum zum Begängniss genügte! Es scheint, als ob die Meister des verschwenderischen Stiles ihrer Zeit im Leben ebenfalls keine Sparmeister gewesen sein dürften! Der jüngere Antonio, dessen bereits mehrfach gedacht ist und dessen amtliche Stellung in Wien wir kennen, war 1700 in Parma geboren. Seine Lehrer waren dal Sole, Torelli und Franceschini, vor Allen aber der Vater. Ich vermuthe, dass er es gewesen, welcher 1717 die perspektivische Scheinkuppel der Trinitarierkirche in

Pressburg, sehr im Charakter des Pozzo, malte, einer Kirche, deren Bau Prinz Eugen beeinflusst hatte.[71]) Antonio soll überhaupt viel für Ungarn geschaffen haben. In Wien fanden wir ihn bereits als Maler des Plafonds in der Peterskirche über dem Orgelchore. Bei dem Feuerwerke, welches den Majestäten im November 1732 in der Spittelau vom Magistrate gegeben wurde, baute er die zu beschiessende Festung.[72]) Am 6. April 1736 erhält er und der Bildhauer Antonio Corradini ein zehnjähriges Privileg zur Abhaltung von — Thierhetzen in Wien gegen jährliche Steuer von 400 fl. an das — Zuchthaus, wie schon an früherer Stelle erörtert wurde. Die Unternehmer beabsichtigten ein neues Hetztheater am Anfang des Rennwegs zu errichten, wozu der spanische Jude Abraham Lopez Dias das Geld lieh. Fürst Schwarzenberg, in dessen Nähe dieses schöne Institut gekommen wäre, that die energischesten Schritte dagegen, sein Hofmaler Daniel Gran und sein Registrator Kees remonstrierten aufs heftigste, konnten aber nur schwer durchdringen, weil Bibiena mächtige Protection gehabt haben soll, das Ganze ist ein charakteristisches Zeitbild![73]) Nach dem Ableben des Kaisers, dessen castrum doloris er in Pressburg noch aufgestellt hatte, verliess er Österreich, ich vermag das Jahr aber nicht sicher zu bestimmen. Die ältere Literatur gibt 1740 an, jedoch zu früh, denn der Betrag für das castrum wird ihm 1743 angewiesen und 1745 arrangiert er bei der Geburt des Erzherzogs Karl die Illumination des Landhauses,[74]) aus demselben Jahre haben wir einen Stich Pfeffel's nach seiner Auszierung der Reitschule anlässlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Anna mit Herzog Karl von Lothringen.[75]) Er begab sich nach Italien, wo er die Theater Rinnuovati und Manzoni und Virgilana in Siena 1753, Pistoja 1755 und Mantua 1769, und die Pergola in Florenz erbaute, resp. decorierte. Jenes in Bologna (Communale) ist besonders gelungen, dennoch gab es Ursache zum Erscheinen von Pamphleten und Satiren.[76]) Der Bau war 1763 bis auf den Porticus vollendet, begonnen 1756, eröffnet mit der Clelia von Gluck und Metastasio; zwei Blätter sind davon in Stich erschienen: »Pianta e Spaccata del nuovo Teatro di Bologna,« 1762. Antonio, dessen Frau die Tochter des Stuccators Santino Bussi war, ist 1774

in Mailand gestorben. Er hatte den Franz Palko im Architekturfach zu seinem Schüler.[77]) Sein Siegel ist dasselbe wie das seines Bruders. Er gehörte der Wiener Akademie zwar nicht als Lehrer, wohl aber als Associierter an.[78]) Eine effectvolle Saaldecoration, getuschte Federzeichnung, besitzt die akademische Bibliothek.[79])

Giovanni Carlo, Sohn des Francesco, verschieden von Carlo, dem Sohn Joseph's, ist weniger bekannt. Er starb 1760 in Lissabon, in Bologna baute er die originelle Wendeltreppe im Palazzo Savini, mit der Figur des Atlas als Spille. Wie Gurlitt meint, liegt hier eine reizvolle Reminiscenz an Fischer's Treppe im Eugenpalaste vor.[80])

Mehr wissen wir von Carlo, welcher 1728, wohl in Wien, geboren ist. Er arbeitete in München, wurde dann 1746 in Beireuth von dem Markgrafen als Theatral-Architekt angestellt, wo, wie bemerkt, sein Vater Giuseppe ein Jahr darauf das Theater bauen sollte. Ob hier nicht einige Verwechslung der Namen unterlief, wage ich nicht zu behaupten. Auch in Braunschweig war er eine Zeitlang. Carlo inscenierte die von der Markgräfin, Schwester Friedrich's von Preussen, gedichtete und componierte Oper »L'uomo«, wobei ein Palmenwald so sehr gefiel, dass ihn der König als Nachfolger seines Vaters mit 2400 Thlr. Gehalt nach Berlin rief. Hier soll es aber ihm missfallen haben, oder er hatte kein Glück, oder es kam der Krieg dazwischen: 1766 zog er fort[81]) und reiste nun durch Schweden, Dänemark, Frankreich, England und Russland, überall viel beschäftigt. Nach Einigen wäre er auch in Holland und Spanien und zweimal in London gewesen. In Petersburg war er mit 2000 Rubel angestellt, begab sich aber 1778 nach Italien. A. P. Chedel hat verschiedenes von ihm gestochen. Sonst erschienen sieben Bl. aus der Oper: »La Regina degli Amazoni.«

Schlager[82]) führt noch einen Christoph Galli-Bibiena auf, welcher am 1. April 1721 in Wien zum Theater-Ingenieur mit 1200 fl. ernannt wird, — eine Verwechslung mit dem Obigen. Welchem die Federzeichnungen auf einigen Wiener Auctionen letzter Zeit[83]) angehören, ist unsicher. Auch weiss ich nicht, ob hieher zu rechnen sei ein M. de Bibiena, von dem 1746 in Amsterdam zwei Bände mit dem Titel: »Le petit Tourton«

herauskamen. Wir schliessen hiemit unsern Bericht über die merkwürdige und hochbedeutsame Künstlerfamilie der Galli-Bibiena, deren phantasievolle Schöpfungen zu den Glanz- und Höhepunkten des barocken Schaffens in aller Welt zählen. Der Reichthum, die Schmiegsamkeit, die Kostbarkeit und die Kraft dieses Stiles lässt sich und liess sich nicht weiter treiben, ein Fischer und seine Gesinnungsgenossen sind es, die dieser liebenswürdigen Orgie ein Halt entgegenriefen. Ich schreibe hier dieses Künstlers Geschichte, muss aber gerecht sein und sagen, die Bibiena sind die Krone der Barocke in deren logischer Fortentwicklung und Steigerung; Fischer ist die bedeutendste Erscheinung der beginnenden natürlichen Reaction. Er selber ist, kraft seines gewaltigen Genies, gross und herrlich als Opponent; was auf ihn folgte, bildet aber schon die schiefe Ebene zur akademisch-classicistischen Richtung. Er ist ein herrlicher Titane, aber eine fröhliche, holde, lustige Götterwelt war es auch, die er zerschlagen hat!

Wir kehren zur Geschichte der Karlskirche zurück.

Die Nachrichten, aus welchen uns bekannt wird, dass die genannten Künstler sich um den Bau bewarben, sind sehr dürftige. Die eine kannte schon Schlager. Die andere erhellt mir aus einer Correspondenz des Heraeus. Ersterer hat die Baurechnungen der Karlskirche publiciert, wie der kais. Hof- und Landbauschreiber Johann Höllinger und dessen Amtsnachfolger sie aufgezeichnet haben, — ein höchst wertvolles Document, auf das ich noch vielfach zurückkommen muss.[84]) In derselben heisst es ad anuum 1716: »Dem Bonaventura Gamp Comoedien Tischler, wegen gemachten Modell zu dem Kirchengebey S. Caroli Boromäi, auf Angebung des kays. Architect und Mahlers H. Ferdinandi Galli Bibbiena, vor tischler Draxler Bildhauer und Maler Arbeith — 150 fl.« Weiter verlautet es im Jahre 1717: »Dem Benedikt Stöber, Bildthauern, Welcher des Johann Lucae Hyllebrandt verworffenes Modell machen helffen — 50 fl.« Dann im Jahre 1718: »Aussgab auf das von Ihro Kaysl. Mayt. verworffene, und von dem Johann Luca Hyllenbrandt Architekten Verferttigte Kirchen Modell. Erstlich an ihme Hyllebrandt zu seinen Handen nur die Tischler Arbeith betreffend, weilen Er die Tischler-Gesellen in der Kost gehabt — 230 fl. vnd zu

Handen des Tischlers seel. Rueffen — 50 fl. Dem Benedikt Stöber Bildthauern den Rest pr. 30 fl. — Dem Johann Carl Jacobi Mahlern, wegen des Hyllebrandt'schen Kirchen Modell zu mahlen — 30 fl. Letztlichen dem Heinrich Ullmann burgl. Draxler, auch wegen dieses Modells — 10 fl. Summa mit den dem Stöber 1717 bezahlten 50 fl. — 400 fl. Pro notitia: Das darüben Beschriebene Kirchen Modell ist auf Begehren im Kays. Hofbauamt noch anzutreffen und zu sehen.«

Das Modell Bibiena's erwähnt Schlager auch in den Materialien, wo er 1716 als Jahr der Verfertigung anführt.[85]) Stöber's (von dem hier schon gehandelt wurde) Arbeit an demjenigen Hildebrand's wird dort gleichfalls erwähnt,[86]) Jacobi's Antheil setzt er in dieser Schrift jedoch zu spät ins Jahr 1722, da derselbe ja schon 1718 ausgezahlt wurde.[87]) Von diesen Handwerkern ist sonst nichts bekannt. Der Tischler Ruef aber hiess Mathaeus, arbeitete auch in Heiligenkreuz, 1691 machte er zwei nussbäumene Pfortenthüren bei den Augustinern und anderes[88]) und 1701 erscheint Herr »Mathias« Rueff, Tischlermeister, als Besitzer eines Hauses zum scharfen Eck in der Wollzeile.[89]) Ein Mathias Ruef, Maler, aus Volders im Unterinnthal, hat die Fresken zu Wiesing in Tirol gemalt; wie er sich zu dem Wiener Tischler verhält, weiss ich nicht zu sagen.[90])

Am 5. Dec. 1715 schreibt Heraeus an Leibniz in Hannover: »Sa. Maj. Imp. vient de donner une preuve de son bon goût decisif, en se declarant contre beaucoup d'autres pour les desseins de Mr. de Fischers touchant l'èglise de St. Charles. Il commença hier a les mettre en oeuvre hors de la Porte de Carinthie pas loin de l'hôtel de Trautson. Voila un bon prejuger pour les arts.«[91]) Eine höchst interessante, kostbare Nachricht! Der treue Freund Fischer's verständigt sofort, am Tag nach Beginn der Arbeit, ihrer beiden gemeinsamen Freund im fernen Norden von dem freudigen Ereigniss, das er ein glückliches Vorzeichen für die Künste nennt und dem guten Geschmack des Kaisers zuschreibt. Karl scheint in der That selbsteigen in die Sache eingegriffen und seine Kunstneigung bethätigt zu haben, denn auch die Aufzeichnungen des Bauschreibers besagen, dass der Kaiser das Hildebrand'sche Modell verworfen habe. Aus dem

Briefe des Heraeus erfahren wir also, dass die Arbeiten, die Erdaushebungen somit, am 4. Dec. 1715 begannen. Aus Stellen Leibniz'scher Briefe werden wir noch sehen, wie sich dieser für den Bau interessiert hat. Heraeus schrieb im September 1716 an ihn: »Dans le dessein que Mr. de Fischers fait et qui Vous fera plaisir, je suivrai Vos avis d'appliquer à Charles Magne une des Colonnes colossales y employées.«[92]) Daraus geht hervor, dass man an einer der Säulen Trajanischer Art, welche vor dem Gebäude stehen, in Relief das Leben Karl's des Grossen darstellen wollte. Leibniz beschäftigte sich in der That mit Ideen dieser Art, wie folgende Stelle zeigt. Er schreibt — ohne Datum — an einen Ungenannten, der aber nur Heraeus sein kann (denn es ist ein Lob desselben wegen seiner Fertigkeit im Verfassen von Emblemen und Devisen eingefügt und Anderes, was auf jenen passt): »Je serais bien aise d'avoir votre sentiment, Monsieur, et celuy de Fischers, s'il ne servit à propos d'avoir aussi quelque egard à S. Charles Magne, et a S. Charles Comte de Flandre tous deux predecesseurs de l'Empereur, l'un dans l'Empire, l'autre dans une partie des pais hereditaires.«[93]) Wir haben von der plastischen Decoration der Säulen noch zu sprechen, für jetzt mögen die Citate nur dazu dienen, um zu zeigen, dass Fischer's Entwurf so hervorragende Persönlichkeiten beschäftigte und auch ihren Beifall hatte.

Es zeigt sich auch, dass Fischer's Project noch nicht das angenommene war, als, wie die oben angeführten Verhandlungen mit der Fortificationsbehörde ergeben, über den Bauplatz Untersuchungen angestellt wurden. Denn jene Acten gehen bis November 1715, von den Concurrenz-Entwürfen ist in den Rechnungen gar erst 1717 die Rede, und erst 5. December 1715 meldet Heraeus von der erfolgten Entscheidung. Der Kaiser hatte also erst nach dem Consens der Militärbehörde die Wahl getroffen. Weil aber der jenen Acten beigefügte Grundriss schon in der Hauptsache die Formen hat, die dann auch Fischer's Entwurf beibehielt, so ergibt sich, wie bereits bemerkt, dass schon im Programme eine centrale Kuppelkirche mit Flügelbauten vorgeschrieben gewesen sein muss.

Die Concurrenz erwähnt flüchtig auch Schimmer.[94]) In den Baurechnungen kommen Zahlungen für die Modelle Bibiena's

und Hildebrand's vor, aber keine für dasjenige unseres Meisters. Hat er keines geliefert oder wurde dasselbe nicht beglichen — eben weil er den Bau erhielt? Hat er von allem Anfange neben jenen Künstlern allein concurriert, oder ist er erst später eingetreten? Waren nur sie seine Rivalen oder mehrere, weil Heraeus von »beaucoup d'autres« spricht?[95]) Das sind Fragen, welche wir heute nicht mehr beantworten können. Ebenso haben wir nicht den geringsten Anhaltspunkt, um uns von den Entwürfen seiner besiegten Concurrenten eine Vorstellung zu machen. Welchen Wert hätte es für die Kunstgeschichte, wenn das »Pro notitia« des Bauschreibers Höllinger auch noch für heute seine Giltigkeit haben würde!

Das nächste Ereigniss, von dem wir Kunde haben, ist die Grundsteinlegung. Merkwürdigerweise herrscht in der Literatur Verwirrung über den Tag; das Jahr war 1716. Den 3. Februar gibt Fischer,[96]) Schimmer,[97]) Geusau[98]) an, dagegen den 4. Fuhrmann,[99]) Höller,[100]) die schon erwähnte Pest-Beschreibung sagt: »pridie nonas Februarias Anno M.DCC.XVI.« Höller recapituliert die Geschichte der Pest und des kaiserlichen Gelöbnisses, worauf es heisst: »Auditur, votumque exsolvit anno 1716, quo ad diem 4. Februarii primum lapidem fundamentis aedificii Augusta manu immittit, adjectis aureis argenteisque nummis, in quibus haec legebantur:

D. O. M.
OB. CIVES.
IN. PESTE. SERVATOS.
DICATAE.
D. CAROLO. BOR.
BASILICAE. PR. LAP.
EX. VOTO. POS.
MDCCXVI.

Die Medaille ist bei Heraeus abgebildet. Auf der Vorderseite trägt sie das ziemlich genaue Bild der Kirche, mit der Überschrift:

QVOD. POPVLVS. PESTE. LIBERATVS.

und der Unterschrift:

DIVO. CAROLO. BOROM. EX. VOTO. MDCCXVI.

Der Revers hat die von Höller gegebene Inschrift. Hieraus ergibt sich zugleich, dass die Inscriptionen von Heraeus verfasst worden sind.[101]) Höller, mit dessen eingehender Beschreibung die Pestbeschreibung, Fuhrmann, Geusau u. A. stimmen, fährt nun fort:

»Nummi hi cum formula Caesarei Voti, oleo sacro, cera benedicta ac variis SSS. Triados, D. Virginis, S. Josephi et aliorum Tutelarium iconibus lapidi inclusi. Laminae aeneae, quae omnia contegebat, haec inscripta, ex sacris pleraque paginis excerpta:«

»Quod sedente Clemente XI. Carolus VI. imperator. / Fortitudine et constantia immotus, motus pietate / Suo, Domus et provinciarum nomine in peste contraxit / ConCeptI VotI DebItVM. (1713) / Ut uni Deo, Auctori salutis, rite completum persolveret, / IntVLIt In fVnDaMenta Ista BasILICae (1716) / Sancti Caroli Borromaei, / Pro Francisco Viennensi Episcopo a Ladislao Nitriensi benedictum / Primarium lapidem; super quem erunt oculi Domini, / Et Nostri ad Dominum, ne ultra accidet nobis pestis; / Cohibita plaga ad terminum positum hoc terminali lapide, / Item erit aegris urbibus, afflictis populis lapis Adjutorii, / Adeundem sola mors pedem offendet, confractis vasis mortis; / Austria super cum statuet solium Religione firmatum / : Ipse lydii lapidis instar probabit aurum templi Devotionem; / Vocalis in gloriam et laudem Dei clamabit, si alii tacuerint; / Erit nobis in testimonium caeli vitia corrigi, nostris correctis, / Qui translati sumus de morte ad vitam, / Ut metu mortis secundae peccatis mortui justitiae vivamus, / Tanquam lapides vivi superaedificati lapidi, Vivo Christo, / In quo omnis aedificatio crescit in templum sanctum, / Viennae ad Viennam intra primum ab urbe lapidem, / Pridie Nonas Februarias Anno M.DCC.XVI.«

Nur über persönliche Angelegenheiten bei dieser Festlichkeit ist Höller nicht ausführlich. Hier ergänzt ihn Fuhrmann willkommenerweise, dessen Bericht die Angaben der europaeischen Fama gegenüber gehalten werden müssen.[102]) Fuhrmann erzählt:

»Den 4. Febr. (1716) Dienstag Vormittags, haben sich Ihr. Majestät der Kayser, in gewöhnlicher Begleitung vor das

Cärnthner-Thor erhoben und daselbst zu der von deroselben in verwichener gefährlicher Seuche verlobten Kirch, welche zu Ehren des H. Caroli Borromaei durch Anführung des Kayserlichen Ober-Bau-Inspectors Herrn Fischers von Erlach, erbaut werden sollte, den von Ihr. bischöfflichen Gnaden von Neutra Graf Erdödi, mit gewöhnlicher Kirchen-Ceremonie geweyhten Grund-Stein und darinn unter anderen einig gross gold- und silberne Denck-Pfenningen geleget.«

Die Inschrift der Grundsteinlegung wurde von dem akademischen Kupferstecher Ambros Dietl gestochen, wofür er 12 fl. erhielt.[103])

Freiherr von Tinti führte die Oberaufsicht über den nun beginnenden Bau nicht mehr lange. Er wird im Eingange der Baurechnungen genannt, wo es heisst, »wass Nemblichen zu den votivirt führendten Kürchen Bau S. Caroli Borromäy, vom 12. Xbr. 1715 bis Ende 1716 (zunächst) auss Hannden der Röm. Kays. Mayt. Hoff Cammer Rath Herrn Bartholomay von Tinti an paarem Geldt Empfangen, vnd hingegen auf die verschafften Bau Materialien und Fahrlohns theils paar vnd theils in Abschlag die verricht handt Arbeithen, alss taglohn aber: Besaag derer gehaltenen Wochen Particularien bezahlet habe.«[104])

Nochmals finde ich Tinti am 29. Mai 1716 in einer Fischer und den Kirchenbau betreffenden Angelegenheit, indem dem Architekten ein jährliches Wagenpauschale von 500 fl. bewilligt wurde. Diese Sache wird uns noch öfter und auch in der Geschichte des Sohnes begegnen. In den Baurechnungen erscheint der Betrag zuerst 1717 eingestellt und dann jährlich, um 1723 auch auf Emanuel überzugehen. Der Intimations-Act an Tinti befindet sich im Archiv des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht unter der Bezeichnung: »Acta Nr. 37. Kirche des h. Carl Boromä zu Wien in der Vorstadt Wieden.« Ich gebe das Schriftstück im Wortlaute:

»Nr. 1124 (durchstrichen). Misc. (durchstr.)

Vom Jahre 1716. Geistl. Abth.
etc. anzuzeigen.

An Herrn Hof Camerrath . Tinti

Dass dem Hof Bau Oberjnspector Fischer aus denen zum neuen S. Caroli Borromaei Kirchen Bau gewidmeten geldern zu besserer befürderung des gebäues, mithin unterhaltung für ihm Fischer hiezu benöthigten Ross und Wagens, so lang bis obiger Bau vollendet seyn wird, Jährl. 500 fl. à 1ma Jan. dises Jahrs anzufangen, quartaliter gegen Quittung abgereichet werden sollen.

29. Maii 1716.

Exped. v. Grabenfeld.

Demnach allerhöchstgedacht- Ihre Kays. Maytt. allergdst. resolvirt vnd anbefohlen haben, dass dero Hof- Baw-Ober- Inspectorn Johann Bernhard Fischer von Erlaken, aus denen Zum Neuen S. Caroli Borromaei Kirchen-Baw gewidmet- vnd Ihme Herrn Tinti Zu administriren anvertrauten gelteren, Zu besserer Befürderung ietzged: Gebäudes, mithin ohnentpörlicher Unterhaltung für ihne Fischer eigens hierzu benöthigten Ross- vnd Wagens, solang biss obiger Kirchenbau in Vollkommenen stand gesetzt seyn wird, Jährlich fünff hundert Gulden, wormit schon à 1ma Januarii Gegenwerttigen 1716 ten Jahrs anzufangen, quartals - weiss gegen quittung ordentlich abgereichet, künfftighin auch in sein Herrn Hofkamerraths dissfahliger Verrechnung als eine richtige aussgab eingesetzt vnd passiret werden sollen.

(Als hat) (in margine.)

So man Ihme Herrn Hof Camerrath Tinti (solches — interpolirt) Zur sicheren nachricht vnd gehörster Be-

folgung obberührter allergnst Resolution hiemit bedeuten wollen.

Per Imperatorem.
Laxenburg, den 29. May. 1716.«

Drei Tage vorher hatte der Kaiser den in diesen Zeilen schon öfters erwähnten, kunstsinnigen Grafen Gundacker von Althan zum kaiserlichen Generaldirector aller »Hoff-, Lust-, Civil- und Gartengebäu« ernannt. Fischer blieb mit diesem Vorgesetzten bis zu seinem Tode in Berührung.[165])

Neben dem von Schlager ausgezogenem Verzeichniss der Ausgaben ist ferner auch eine Consignation erhalten, welche die summarischen Auslagen nach Jahren angibt. Ich bringe dieses Verzeichniss gleichfalls im Wortlaut, es ist bisher nicht publiciert. Es ist das Einzige, was sich heute noch im Archiv der Pfarre von Sct. Karl befindet.

Die Mittheilung des Documentes verdanke ich der Güte des hochw. Herrn Pfarrers M. Hofmann.

»Consignation

der summarischen Ausgaben, die sich von anno 715 von 24ten 9bris bis Ende Decembris 736 bei dem kaiserl. Votivgebäu St. Caroli Bor. ergeben haben, als:

Von 24t 9bris 1715 bis 11ten Martii 717 .	34533	fl. 59	kr.
Item von 12t Martii bis Decemb. wiederum 1717	17977	— 39½	—
Von ao 718 et 719	34728	— 8	—
Von ao 720 et 721	36275	— 40	—
Anno 722	1078	— 42	—

Pro Notitia, in diesem Jahre 722 ist bei diesem Kirchengebäu nichts gebaut worden, sondern nur ein und anderer Parthei einige Abschlagszahlungen wiederfahren.

Anno 723	15023	—	25½ —
Anno 724	37413	—	22¼ —
Anno 725	20397	—	54 —
Anno 726	21927	—	41¾ —
Anno 727	20636	—	2 —
Anno 728	16774	—	18½ —
Anno 729	19026	—	38¼ —
Anno 730	6657	—	54½ —
Anno 731	2959	—	34½ —
Anno 732	2172	—	15 —
Anno 733	410	—	9 —
Anno 734	1988	—	18 —
Anno 735	781	—	15 —
Anno 736 aus dem Bauamt	80000	—	— —
Von 24. Februar bis ult. Decemb. 735	9209	—	33 —
Anno 736 bis letzten Martii 737	2420	—	58½ —
Anno 737 a 1. Apr. bis ultimo Decemb.	22	—	6 —
Anno 738	4	—	48 —
Anno 739	1625	—	— —
Summa	304045	fl.	22¼ kr.«

Die Ziffern der Liste zeigen, dass die Bauthätigkeit in den einzelnen Jahren höchst ungleichartig gewesen ist, dass 1722 die Arbeit gänzlich stockte.[106]) Den Grund der Unterbrechung kennen wir nicht, es kann die langwährende Krankheit des Architekten nicht gewesen sein, an welcher er schon im nächsten April sterben sollte, denn der Sohn stand ihm ja schon lange thätig zur Seite. Eher dürften finanzielle Schwierigkeiten den Zuschuss aus der Hofcassa gehemmt haben.

Im ersten Baujahre 1716 hören wir bloss von Beschaffung des Materiales. Steine werden aus dem Steinbruche des Praelaten von Monte Serrato, Antonio, zu Weinhaus bezogen.[107]) Anderes Material kam aus einem zweiten Steinbruche in Weinhaus und Tuffstein aus Kaltenleutgeben. Der Bauschreiber Höllinger aber, welcher diese Aufschreibungen führte, hatte erkannt, dass die aus den Fundamenten gehobene Erde ein vorzügliches Lehmmaterial sei, weshalb man die Ziegel daraus an Ort und Stelle brannte. Bis Ende 1716 waren 453.450, das Tausend zu 1 fl. 30 kr. hergestellt.

Im Jahre 1717 folgen Lieferungen von Elia Högl, Steinmetzmeister im kaiserlichen Steinbruche bei Mannersdorf, von Andre Steinbeckh, Steinmetzmeister in Eggenburg, und Georg Deprener, Steinmetzmeister in Loretto. Es handelt sich also um Sandsteine. Steinbeckh ist schon erwähnt worden, die beiden Anderen unbekannt. Aber auch künstlerische Arbeiten nehmen schon ihren Anfang, denn der Bildhauer »Chonenese«, soll heissen Canavese, erhält für Steinarbeiten 220 fl.[108])

1718. Steine werden von Andre Lember in Dornbach, Gesimsplatten vom Kaisersteinbruch und von Eggenburg bezogen, der Ofen der PP. Paulaner auf der Wieden liefert Dachziegel. Das Jahr 1719 fehlt, vom Juni 1720 bis Ende 1721 folgt: Baron Wolf Ferd. Händl liefert Tuffstein aus Raimingdorff in Oberösterreich, Canavese erhält für »underschiedliche ziraden von aussen der Kirche« 1250, dann 906 fl. Auch begegnen wir der wichtigen Notiz: »dem Georg Deprenner Steinmetzmaister zu Loretha, in Abschlag derer verferttigten Säulen so aussen an dem Kirchen Corpus herumstehen — 400 fl.« Ich halte nicht dafür, dass hiemit die beiden freistehenden Säulen gemeint seien, deren Arbeit wir in anderen Händen sehen werden, sondern, wegen des Ausdruckes »an dem Kirchen Corpus herumstehen«, diejenigen am Tambour der Kuppel. Von 1722 ist keine Aufzeichnung vorhanden. Das folgende Jahr kommt wieder Material von Dornbach und Raimingdorff, Canavese fertigt vier Säulen- und drei Lisenen-Capitäle, ausserdem hat schon 1721 der bereits erwähnte Bildhauer Franz Caspar Engelsköpfe für die Fenster geliefert, die nun eingestellt werden. 1724 erscheint ein anderer Bauschreiber, Johann Andre Bertram. Es wird Tuffstein aus Kaltenleutgeben bezogen, aber auch dem Fürsten Schwarzenberg solcher zu den noch vorhandenen Grotten in dessen Park überlassen. Caspar machte »toppelte Engelsköpfe« für die beiden Thürme, Festons zu vier Fenstern und zwei acht Fuss hohe Statuen, offenbar die Engel an der Treppe, auf welche ich noch zu sprechen komme. Canavese für Ungenanntes 400 fl. Der Hofbefreite Bilthauer Ignaz Gunst, dessen ebenfalls schon gedacht worden, lieferte Vasen auf die Kuppel und Laterne für 500 fl., Steinbeck in Eggenburg achtundzwanzig Capitäle, endlich heisst es, dass

derselbe und Franz Strikhner eine Angabe für die accordierten »2 grossen Pyramiden an der Facciada« bekommen. Darunter sind die Spiralsäulen gemeint, welche der ungelehrte Bauschreiber Pyramiden nennt. Im Jahre 1725 sagt er aber bereits, dass die beiden Steinmetze weiteres Angeld für die zwei »grossen Steinernen Säullen« erhalten. Canavese erscheint mit Capitälen, Gunst mit Vasen, der Vergolder Mathias Joseph Kazler hat die Zifferblätter an den »Seitenthürmen«, Lorbeerkränze und Adlerflügel vergoldet. Auch stossen wir zum erstenmale in dieser Baugeschichte auf Lorenzo Mattielli, dem für Statuen 900 fl. bewilligt werden. In diesem Jahre war die Kuppel vollendet, denn der General-Baudirector genehmigte »den alten gebrauch nach wegen aufgesetzten Kirchen Knopfs« ein Trinkgeld von 55 fl. 18 kr. Den Knopf von Kupfer lieferte Johann Buther für 1100 fl. Er wurde mit Ducatengold vergoldet. Der Hofbefreite Messerschmidt Anton Eggemann besorgte die vergoldeten Metallbuchstaben für das Frontispiz. Von der Fürstin Maria Theresia von Trautson wird weisser Tiroler Marmor bezogen, der Maler Rottmayr ist mit den Fresken in der grossen Kuppel und Laterne bereits fertig und bekömmt als erste Zahlung 1000 fl. Der Hofbauamtsmaler Joh. Franz Hörl, dessen in der Geschichte des Schwarzenberg-Palastes öfters Erwähnung geschah, malt Sonnenuhren an den Seitenthürmen (nicht mehr vorhanden). Kazler hat zu vergolden an den kupfernen Sternen, Strahlen u. a. an den drei kleinen Laternen, Canavese ist fortwährend beschäftigt, Mattielli hat die $7^1/_2'$ hohen Statuen auf dem Porticus à 90 fl., dann die zehn Engel am Tambour, 8′ hoch, à 100 fl. gefertigt. Stuccatorer Albert Camesina machte die Kränze und Adlerflügel um die Uhren, Stuccos in beiden Sacristeien und »Kirchen-Tropheen«, der Kupferhammer zu Lichtenwörth liefert Deckplatten zur Kuppel, einen weiteren Theil derjenige in Solenau.

1727 bezieht Rottmayr weitere 2500 fl. von seinen accordierten 7000. Die Architekturmalereien machte Gaetano Fanti für 1000 fl. Kazler vergoldet die Kronen auf den zwei grossen Säulen, Capitäle und Stuccos in der Altarkuppel, die Witwe Helene Stanetti erhält für das 1725 von ihrem Manne vollendete Relief im Tympanon des Porticus, die Pest vorstellend,

1100 fl. Mattielli vollendet die Modelle zu den Adlern und Kronen der Spiralsäulen, Kupferplatten werden weiters angeschafft.

Rottmayr bezieht weitere 1000 fl. im Jahre 1728, Fanti 800, Kazler vergoldet die kupfernen Adler auf den Säulen, Mattielli hatte ihr Holzmodell verändert, Bildhauer Ferdinand Prokoff[109]) besorgt das Modell zum Hochaltar für 100 fl., Bildhauer »Joseph« Mader erscheint zum erstenmale mit einem Abschlag wegen seiner »aussgehauenen Bildthauer Arbeith« an den grossen Säulen per 950 fl., Ferdinand Steinbeck liefert sechs Capitälplatten, der bürgl. Steinmetz Philipp Köchl das weissmarmorne Tabernakel des Hochaltars mit 700 fl., Hofkupferschmied Joseph Obrist[110]) hat die Adler der Säulen gemacht, Kupferplatten aus Lichtenwörth.

1729 macht der Linzer Steinmetz Joh. Georg Röhrig die Altarstufen aus schwarzem Nassauer Marmor, Rottmayr erhält 1500 fl., Fanti 500, Mader 2000, Canavese fertigt die Balustraden des Oratoriums aus Lindenholz, Franz Vital Träxl, Steinmetz in Salzburg, hat allerlei Arbeiten für 1182 fl. 57 kr. gemacht.

1730 begegnen weitere Restzahlungen an Träxl, Canavese, Fanti, Mader. Mattielli hat die hölzernen Tabernakel-Engel und Ornamente gefertigt. Die grossen Trajanischen Säulen sind fertig, da sie Franz Jos. Bertl mit Venediger Bleiweiss anstreicht. 1734 erfolgen 1600 fl. an die Erben Rottmayr's. Damit schliessen die Baurechnungen.[111])

Der gleichzeitigen Mittheilungen über den Fortgang des Baues zwischen 1716 und 1737 gibt es leider nur wenige. Heraeus sagt in den Inscriptiones, also 1721:[112]) »Eam in Dei Immortalis honorem Sac. Caes. et Cath. Majestas aedium a Se conditarum primam esse voluit. Commissa ejus structura primario Caes. Architecto, Joanni Bernardo Fischers ab Erlachen, antiquae artis Cultori sedulo. Templi in suburbio prospectum augustiorum reddunt Columnae Colossicae, quae intus cochlide aditum praebent ad minores Campanas, extra Sancti Caroli Borromaei in utraque fortuna Constantiam et Fortitudinem exhibent Opere Anaglyptico, imitante in Trajani, Antoninique Monimentis formam, non laudes Caesaris, quas Ejus modestia

ad Divum suam deprecatorem retulit, ita ut Columnae muta et secundaria tantum significatione Fundatoris Symbolum loquantur. Inscriptio designat occasionem Templi Votivi, quod in postremae pestis periculo S. Caes. et Cath. Majestas Divo Carolo Borromaeo vovit. Quod populus peste liberatus. Ipsius Templi Dedicationem vide pag. . . .«, dabei fehlt die Zahl. Diese Stelle enthält manches Merkwürdige. Erstens ist die ehrenvolle Bezeichnung Fischer's als eifrigen Pflegers antiker Kunst von Seite des Gelehrten, der mit ihm am Entwurf einer historischen Architektur arbeitete, bezeichnend. Wenn Heraeus 1721 von den beiden Säulen im praesens spricht, so versteht sich, dass er anticipando vorgeht und das Project im Auge hat, denn in jenem Jahre waren sie noch nicht einmal angefangen. Wir sahen ja aus den Baurechnungen, dass erst 1724 die Zahlungen für diesen Theil des Gebäudes an die Steinmetze beginnen. Weiters bemerkt Heraeus, ihre Reliefs stellten die Constantia et Fortitudo des heil. Karl Borromaeus in jedwedem Schicksale dar. Wir sehen daraus, dass man somit schon 1721 von den bereits angezeigten früheren Plänen für die Ausschmückung der Säulen abgekommen war und an den auch schliesslich wirklich ausgeführten Stoff dachte. Von dem Gedanken, welchen Leibniz dem Architekten nahegelegt hatte, hier die Thaten Karls des Grossen und Karls von Flandern, als Vorfahren und Namensvettern des Kaisers, abzuschildern, war keine Rede mehr; man blieb bei denen seines Taufheiligen, dem auch die Kirche geweiht ist, — jedoch ich finde noch eine weitere Anspielung auf Karl VI. dabei. Nicht umsonst gebraucht offenbar Heraeus die Worte: Constantiam et Fortitudinem, — denn das ist der Wahlspruch des Kaisers. Die Constantia und die Fortitudo des Heiligen wird also als Symbol der Tugenden des Stifters selbst angedeutet. Dieser selbe Karl VI. wird nun aber in allen Kunstwerken und Allegorien seiner Zeit stets als Hercules dargestellt, auf Medaillen, in den Sculpturen des Hildebrand'schen Burgthores von 1712, in der Statue der Hofbibliothek, in den Mattielli'schen Gruppen der Reichskanzlei etc., wegen seiner Errungenschaften in Spanien, an dessen Grenze die Säulen des Hercules stehen; die beiden Colossalsäulen der Karlskirche bezeichnen also mit ihren en

relief dargestellten Geschichten des heil. Borromaeus den Wahlspruch des Kaisers: Constantia et fortitudo und zugleich die Säulen des Hercules, so dass Heraeus sagen konnte: »muta et secundaria significatione fundatoris symbolum loquuntur.« Der originelle architektonische Schmuck des Baues ist also ganz aus dem allegorisierenden und symbolisierenden Geiste der damaligen Gelehrsamkeit heraus ersonnen und wahrscheinlich ein Gedanke Heraeus', vielleicht nicht ein geringes Motiv für die Entscheidung, als der Kaiser die eingelaufenen Projecte beurtheilte! Dass Fischer dann der Aufgabe mit der Anwendung der römischen columna cochlearia gerecht zu werden wusste, ist eine Lösung, welche eben die einzige Genialität des unsterblichen Künstlers bekundet!

In den Pfeffel-Kleiner'schen Prospecten finden wir 1724[113]) eine Abbildung der damals noch unfertigen Kirche, welche noch vollkommen mit deren Darstellung in der ersten Ausgabe des »Entwurfes« von 1721, IV. Buch, Taf. XII. in den Details stimmt. Die beiden Statuen an der Treppe stellen hier und dort noch Petrus und Paulus vor, nicht wie in der Ausführung zwei Engel (von Caspar), die Kuppel hat noch keine Dachfensterchen, die kleine Laternenkuppel Schalenform, nicht die spitzere und reicher gegliederte, welche schliesslich zustande kam. Auch sind hier an den Sockeln der grossen Säulen Inschriften angedeutet, welche dann weggelassen wurden. Dieselbe Tafel, ebenfalls mit den Namen: »Sal. Kleiner del. Hieron. Sperling sculpsit,« auch mit der hier sinnlosen Numerierung 32 versehen, ist der Pestbeschreibung von 1727 beigegeben. Unterschrift: »Templum S. Caroli Borromaei, Patroni adversus luem epidemicam ex voto extrui curavit Augustiss. Imp. Carolus VI. A. 1715.« Als Staffage der Einzug des Kaisers mit Equipagen, Läufern, Trabanten, Pagen etc. Im Jahre 1725 sagt Mitterdorfer:[114]) »Templum S. Caroli Borromaei Fundatore Augustissimo Caesare Regnante Carolo VI. extra portam Carinthiacam in 38. orgiarum altitudinem ingenti sumptu, ac mole sane magnifica, et Augusta, ac digna tanto Caesare surgit.« Diess bezeugt also nichts als den Fortgang des Baues. Eben in jenem Jahre fertigte Stanetti die sechs Fuss hohe Figur des Kirchenheiligen auf der Spitze des Vorbaues sammt dem Gewölk,

Engelskopf und einem Kinde um 250 fl., dann das Relief der Pest für 900 fl., im selben Jahre erhielt die Witwe noch die Bezahlung,[115]) und Mattielli lieferte die $7^1/_2$ Fuss hohen Figuren auf dem Porticus um 900 fl., zehn Engel am Kuppeltambour, 8 Fuss hoch, um 1000 fl.[116])

Erst sechs Jahre nach Johann Bernhard's Tode stand 1729 die eine der beiden Colossalsäulen sammt ihren Reliefbildern fertig da und wurde mit der zweiten begonnen. Solches verkündet uns nicht nur ein späterer Schriftsteller,[117]) sondern es bestätigen noch andere Quellen, dass 1730 auch die zweite Säule fertig wurde. So sagt Keyssler in seinem Brief vom 1. Aug. 1730:[118]) »eine kostbare Kirche . . . ., die aber noch kaum in etlichen Jahren zu Stande kommen wird. Die grosse Cuppola oder der Dom, die in den vier Ecken stehende kleine Thürme, und überaus grosse und hohe vor der Facciata befindliche zwo runde Seulen geben ihr ein treffliches Ansehen.« Wir haben aus den Rechnungen auch schon gesehen, dass 1730 die zweite Säule bereits mit Bleiweiss angestrichen wird. Noch muss ich bemerken, dass auf dem von J. G. Schmidt herrührenden Stich des Belvedere in dem Buche von Küchelbecker ex 1730 die Karlskirche sichtbar wird, dass aber auf den beiden Hauptsäulen statt der Laternenaufsätze grosse Standfiguren auf den Capitälen stehen. Höller sagt an der bezeichneten Stelle 1733, dass der Bau beinahe vollendet sei.

»Crevit aedificium annis sequentibus et pene ad coronidem deductum est hodie; Externam ejusdam faciem in tabella praesente videre est sub n. II. scilicet Porticum 6. columnis corinthiaci ordinis insistentem, cujus Zophoro trabalibus aereis literis inscriptum ex Psalmo XXI: VOTA MEA REDDAM IN CONSPECTV TIMENTIVM DEVM . In frontispicio peristillii opere anaglyptico exprimitur urbs Viennea malo depulso respirans; Supreme D. Carolus Deum deprecans; ad latus utrumque assistentes binae virtutes: Religio, Praecandi studium, Misericordia in pauperes et Poenitentia. Pone peristillium adstant columnae duae cochleatae ingentis magnitudinis, quarum altera S. Caroli vitam et mortem, altera petrata miracula rara arte caelata exhibet; Capitulis harum insistunt ad 4. angulos aquilae aereae probe inauratae, alis mutuo junctis cancellos

despecturis e sublimi pergula subministrantes; Turres pariter hic binae aeri campano sustinendo; Tholus in fornicis 15. orgias alti, 10. lati medio eductus, cupro tectus, aurea cruce sua omnia late palatia eminens, aliaque plura videntur. Interna templi majestas externae haud absimilis. Omnem hic artem consumpsisse Apellem credas! adeo egregia omnia, adeo a picturis illustria; seu tholum, in quo Virgo D. Carolum coram S. S. S. Triade sistens, seu aram Principem, in qua Divus Carolus in gloriam coelestem translatus depingitur; seu reliquas templi aras spectes. Caetera omnia, quorum aliqua supremam adhuc manum exspectant, quod e puris marmore et multo auro illita, rara sunt ac artis pretiique maximi. Haud aberravero, si panegyrim Byzantino olim Sophiae templo, a Procopio scriptam huc applicuero.«[119])

Es bezeugt die Nähe der Vollendung des grossen Werkes auch Schachner, 1734, mit den Worten: »nec multum abest, quin ad absolutionem magnificentissimi operis venientur.«[120]) Um dieselbe Zeit dürfte es auch gewesen sein, als der Kreuzorden mit dem rothen Stern die Bitte aussprach, es möchte ihm der neue, »dem ansehen nach in kurzer Zeit zu seiner Vollkommenheit« gelangende Kirchenbau überlassen werden. Das Document entbehrt der Datierung.[121])

Dass der Prachtbau schon vor seiner Vollendung das Interesse in hohem Grade in Anspruch nahm, beweist z. B. das fingierte Zwiegespräch an der citierten Stelle bei Höller: »Iam tu, Scipio, quod magnificum illud templum hexastyllon, ubi Pendent innumeris fastigia nixa columnis (Stat.) Quodque veteribus illis Jovis et Pacis in nummis Augusti et Vespasiani templis multum simile? cedo, an ex Trajani foro cochles illa 128. pedes alta columna, opus Ammiano teste, ipsa Numinum assensione mirabile, in nostram Viennam translatam?« Es scheint, dass die Bemerkung von den römischen Tempeln auf Münzen nicht ohne Zusammenhang mit dem »Entwurf« gemacht sein mag. Auf dem von Prenner gestochenen Titelblatt zu dem Büchlein steht das Modell einer der beiden Spiralsäulen neben einem putto.

Als das Riesenwerk endlich 1737 vollendet dastand, fand die feierliche Einweihung am 28. October statt. Fuhrmann[122])

behauptet, dass die Kirche nach des ä. Fischer's Überschlag hätte im ganzen 300.000 fl. Rh. kosten sollen, dass soviel aber bereits verbraucht gewesen sei, »als man aus den Fundamenten heraus gekommen.«[123]) Dass hier ein grosser Irrthum vorliegt, ersehen wir schon aus der mitgetheilten Consignation sämmtlicher Ausgaben, welche 1739 schliesst und in der That nur 304045 Gulden ausmacht. Mit der Beendigung des Baues kam auch die Angelegenheit des Wagenpauschales wieder in Betracht, worüber drei Actenstücke vorliegen. Der Hofbauschreiber richtete zuerst ein nicht datiertes, wegen des Titels: »Freiherrn von Fischer« aber sicher nach 1735 verfasstes) Schreiben in der Sache an die Hofkammer.[124]) Am 24. März 1738 berichtet das Obersthofmeisteramt an den Kaiser, dass der Hofbauschreiber Joseph Friedrich anfrage, ob dem kais. Kammerrath und Architekten Joseph Em. von Fischer (er war übrigens zwei Jahre vor der Vollendung des Baues, 1735, bereits Freiherr geworden) nach wie vor 500 fl. jährlich für den Wagen gezahlt werden sollten, »nachdeme aber sothanes Kirchengebäu nunmehro bereits vollendet ist . . . . Obwohlen zwar nicht ohne, dass in diesem beyliegenden Decreto de ao. 1731 beynebens die Formalien: in Ansehung deren noch fort dauernden vielen andern Kays. Gebäuen, wie Bisshero also noch fernerhin Biss auff weitere derohalben verordtnung continuiret werden solle.« Die Commission habe »schon geraumer Zeit und Jahren« dafür gehalten, dass die Zahlung einzustellen wäre, »weilennunmehro das Caroli Borom. Kirchen Gebäu sich allbereits geendiget.« Hierauf befahl der Kaiser, dass auch der Baudirector, Graf Althan, befragt werden solle; falls dieser nichts dawider vorbringt, so wäre die Post einzustellen.[125]) Es scheint von Seite Althan's auch kein Einwand erhoben worden zu sein, denn am 2. April desselben Jahres erhält die Hofkammer das Intimat von der Aufhebung des Pauschales.[126])

Diese Acten von 1738 zeigen also, dass Fischer jun. bis März d. J. das Wagengeld bezog, von dem wir oben bereits gehört haben, dass es bei des Vaters Tod, 1723, auf ihn übergieng. In denselben Acten aber findet sich noch von 1731 Einiges über den Gegenstand, wobei interessante Bemerkungen vorkommen. Ich setze die Urkunden im Wortlaute hieher:

»Ihro Excellentz hochgebohrner Reichsgraff
Gnadiger Herr! etc.[127])

Jenes an Ihro Kay. Maytt. von dem Kais. Hoff Cammerrath vnd Architect Herrn Fischer von Erlau allerunterthanigst Eingereichtes und mir umb Bericht und gutachten gnädig zu decretirtes Memoriale, habe mit gezühmendem respect rechtens Erhalten. Nun In dienstgehorsambster Befolge dan dessen, habe entgegen soviehl Standthafftes Erwiedern wollen, vnd Ist Ewer Excell. ohne diess sattsamb beckant, wie dass die Kayserl. gebeüde sich von zeith zu Zeit Je Länger je mehr Vermehren, mithin auch Bekönnen muess, dass weillen die mehreste Kay. Bau Handtwercksleuthe sich in denen Vorstädten auffhalten, Er Herr Supplicant vmb in ein- vnd anders wie Schuldigst nach gehen zu können unumgänglich Eines Bespanten waagens höchst bedürfftig, verfolglich das hiezu Ihme Biss hieher allergnädigst gewilligte sogenannt Fuhrgeld per 500 fl. nicht wohl füglichen Ihme hinkünfftig abzuschlagen, sondern viel mehr bey diesen wahren vmbständen (ohne gehorsambster massvorschreybung zwahr) mit solchen der antrag zu Einer Beständigen Gebühr von darumbe zu machen were, anerwogen bey Einstell oder Endigung der Caroli Boromei Kürchgebeüs Ich Ihme quaestionirte 500 fl. aus dem kays. Bauambt umb so weniger Bezahlen zu lassen imstandt sein würde, alss ohne dehme die ordinari Verlagsgelder nicht Einmahl hinlänglich, womit die fast täglich bey so viehlen Alten gebeüden vorkommende unumbgängliche reparationes bestritten werden können.

Ihro Excellentz demHochgebohrnen Herrn Herrn Sigm. Rudolph des Heyl. Röm. Reichsgraffen, von Siezendorff, Ritter des golden. Vliesses der Röm. kays. u. könig. Cath. Mt. würklichen geheimben Rath vnd obriesten Hoffmeistern abgeforderter dienstgehorsambster Bericht Gundackher graffen v. Althan den Herrn Fiescher von Erlau beträffend.

Dass mehrgedachter Herr Fischer aber seinem Vatter Seeligen mit der Besoldung gleichgehalten zu werden vnd über vorgedachtes Fuhrgeld annoch zu seinen solario 500 fl. adiuta allervnterthänigst ansuchet? ob Ihre Kais. M. des mehr erwenten imploranten seine Bis hieher erworbene Meriten in Consideration zu ziehen vnd ihme in diesem seinem gesuch allergnädigst gratificiren wollen, Beruhet in Ihre Maytt. allermüldesten Clementia und allerhöchsten gnaden, welches dann ist, wess Ich diessfahls Dienstgehorsambst anzeug vnd mich anmit gezühmend empfehlen sollen, in gebleibung Ewer Excell. Meines gnädigen Herrn

(eigenhändig) dienstgehorsambster Diener

Gundacher gr. v. Althann.

anno pac. den 16. Maij 1731.

Das Memoriale des Architekten an den General-Baudirector ist nicht mehr vorhanden. Althan nimmt sich der Sache warm an; was die Bitte Fischer's nöthig machte, wissen wir aber nicht. Charakteristisch ist es, dass auch damals schon der Fluch einer verballhornenden Namensschreibung auf den armen Künstlern ruhte, welche unbegreiflicherweise hier, — in einem Act des kaiserlichen Amtes, gar Fiescher und von Erlau geheissen werden!

Das Obersthofmeisteramt befördert den Act an die Majestät. Auch dieses Document setze ich des Zusammenhanges wegen hieher, obwohl sein Inhalt über die Wagengeld-Angelegenheit hinausgreift und es zu einer der wichtigsten Urkunden über Joseph Emanuel überhaupt stempelt. Auch hier folge der Wortlaut:[128])

»Allerunterthänig gehorsambstes mit der Kay. Hoff Cammer concertirtes Referat verschiedener Partheyen ius pecuniarium extraordinarium einschlagendes gnaden gesuch betreffend.

(Vom Obersthofmeisteramt.) Wien. 13. Juni 1731. Herunterkommen 2. Julij exped. eodem. Unter Num. 9: hat Joseph Emanuel Fischer von Erlach Ew. Kay. Mt. Titular Hoffkammerrath vnd Hoffarchitect allervnterthanigst angezeigt, wie dass sein aº 1723 mit Todt abgegangener Vatter Joh. Bern. Fischer von Erlach in eadem qualitate eines Hoffarchitects 2000 fl. besoldung vnd zu besserer Abwartung deren Kay. Gebeüen 500 fl. jährlichen Wagengeldts gehabt habe, mit allergehorsambster Bitte Ihn da Er seither 1. ma Julii 1722 mit blosser Besoldung von 1500 fl. diene mit dem salario seinem seeligen Vatter gleich biss auff 2000 fl. zu accresciren, dan auch Ihme das aus dem Kay. Bau Ambt, nur biss zur Endigung des Caroli Boromaei Kirchengebäues mit 500 fl. angeschaffte Wagengelt noch weiter hinauss biss zur Endigung deren Kay. gesambten Gebäuen, die sich zeithero merklich vermehret hätten, als nemblich bey der Bibliothec, neuen Burg Facciata, Hoff Cammer, St. Josephs Saulen und Neuer Reith Schull allergnadigst zu prolongiren.

Da nun Ew. K. M. Gral Bau Director Graff v. Althaan in seinem hierüber sub M. erstatteten Bericht wegen der zeithero stark vermehrter Kays. Gebaüen die beständige Continuation des Wagengelts zwar umb so nötiger haltet, als deren zu dem Bau weesen gebrauchenden Handwerksleuthen und Künstlern, alss Tischler, Stein und Bildhauer u. dgl. mehr, denen Er Fischer beständig nachzuschauen hätte, viele hin und her in denen Vorstätten ihre Wohnung vnd Werck-stätten hätten anbey aber gebetten haben will, dass bey Einstell- oder Endigung des Caroli Borromaei Kirchengebäues Ihme solches Wagengelt künfftighin immediate ex cassa Bancalitatis abgereichet werden mögte, weilen die ordinari Bauambts Verlag-gelter ohne dem nicht einmahl zu Bestreitung deren bey so vielen alten kays. gebäuen vorkommenden ohnumgängliche Reparationen hinlängliche wären; den punct des mit 500 fl. begehrten allergnädigsten Besoldungs-accresciments aber in E. K. M. allerhöchste Clementz und gnad remittirt, ob nemblich dieselbe des supplicanten bisanhero erworbenen Meriten in allergnädigste Consideration zu ziehen mithin ihme allermildest zu gratificieren belieben wollen, hat auch die treu gehorsamste Commission des aller-

unterthänigsten dafür haltens sein wollen, dass ohngehindert dessen, dass das Carl. Bor. Kirch Gebaü zum Ende zu gehen beginnet, Ihme Fischer jedannoch in Ansehung derer anderen vielen Gebaüen die 500 fl. Wagengelt noch zwar ferner wie vorhin bis auf weiter allergnädigste resolution contieniret mit dem allerunterthänigst aussgebettenen Besoldungsaccresciment aber dermahlen noch umb so weniger gratificirt werden könne, als nach seines seel. Vatters Todt der gewest anderte Hoffarchitekt Jean de Luca in dessen erledigte grössere Besoldung eingerücket wäre und selbige noch zu dato geniessen thäte.« Der Antrag erhielt das kaiserliche Placet. Wir werden später auf die hier erwähnten Bauten Fischer's noch zurückkommen; dass der Architekt Jean de Luca — Johann Lucas von Hildebrand sei, wurde schon oben angezeigt.

Die Ausfertigung ist gleichfalls vorhanden, sie bewilligt blos das Wagengeld.[129])

Dem Supplicanten wider hinausszugeben mit dem gnädigen Bedeuten, das von Ihme allergehbst gebettene accresciment seiner schon seither 1ma Julii 1722 mit 1500 fl. geniessenden Hoff Besolgung habe zwar noch dermahlen Keine statt gefunden: Wegen des Wagengelts aber, so Ihme nur biss zur Endigung des Caroli Borromaei Kirchengebaües Bey dem Kays. Hoff Bauambt die zeithero mit 500 fl. angeschafft gewesen, hätten Ihre Kays. Mt. auff darüber vernohmenes dero gehbsten Concertations Comissions Gutachten allergnädigst verwilliget, dass selbiges, in Ansehung deren noch fortdauernden vielen andern Kays. Gebaüen, wie Bisshero also noch fernerhin Biss auff weitere deroselben Verordnung continuiret werden solle, worüber also der Kays. Hoff Controlor das erforderliche an seine Behörden ausszufertigen hiemit Befelchet wird.

impr°

Wien den 2.ten Julii.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu der Einweihung des Kirchengebäudes zurück. Der am 28. October 1737 anberaumten Weihe des Hochaltars und der ganzen Kirche gieng den 18. Juli die der Glocken voraus und folgte erst am 10. Nov. diejenige der Nebenaltäre.[130]) Es war am Feste Simonis

et Judae, als Cardinal Graf Sigismund Kollonitsch die Ceremonie vornahm. Den Kreuzherren wurde das Gotteshaus erst am 24. August 1738 in Anwesenheit des Kaisers übergeben.[131]) Die Inschrift über dem Haupteingang ist, wie wahrscheinlich auch diejenige des Architravs,

VOTA MEA REDDAM INCONSPECTV TIMEN-
TIVM DEVM. PS . XXI.

auf den Einfluss des Heraeus zurückzuführen, — Erstere ist von ihm erfunden. Sie findet sich in seinem öftergenannten Werke[132]) mit der lacuna für die Jahreszahl, ist somit sehr viele Jahre früher verfasst worden, ja man möchte glauben, dass man anfangs hoffte, den Bau im zweiten Decennium ganz fertig bringen zu können, weil bei Heraeus: M.DCC.X... angegeben ist.

IN GLORIAM DEI ÆTERNI MAXIMI
DIVO CAROLO BORR. DEPRECATORI
CAES . AVG . CAROLVS VI.
REX CATHOL . ET . APOSTOL .
L . M . SOLVIT VOTVM SOLENNE ,
CVIVS PRO VALETVDINE POPVLI
A . CHR . MDCC. XIII . NVNCVPATI REVS ,
ET EOD . ANNO COMPOS FACTVS EST.
M . DCC . X . . . .

Auf der fertigen Tafel ist aber gar keine Jahreszahl angegeben.

Auf die Vollendung des Gebäudes wurde eine Medaille geprägt, welche vorne das Bild der Kirche, rückwärts eine Inschrift sammt Chronostichon zeigt. Sie kommt in zwei Grössen vor.

Auf die Kirchengründung wurde 1716 eine Medaille geschlagen, welche im Avers das Bild des Kaisers von Ben. Richter: im Revers die Ansicht des Gebäudes von Warou trägt. Inschrift:

QVOD POPVLVS PESTE LIBERATVS
DIVO CAROLO BOROM. EX. VOTO.

Diam. 56 mill., in der kais. Sammlung in Gold und in Silber. Gleichzeitig entstand noch eine kleinere, daselbst in Silber vorhanden. Avers ein anderes Brustbild Karls von Richter, Revers von Palmenzweigen umrahmt die Worte:

D . O . M.
OB CIVES IN PESTE SERVATOS DICATAE
D . CAROLO . BOR . BASILICAE PR . LAP.
EX . VOTO . POS . MDCCXVI.

Diam. 43 mill. Silbervergoldet sah ich ein Exemplar der kleineren Medaille im Museo Civico in Trient.

Gerade hundert Jahre nach der Vollendung erfuhr der Bau eine Restauration[133]), auf welche ebenfalls eine Medaille geschlagen wurde. Sie hat 37 mill. Diam., am Avers das Bild der Façade, am Revers die Worte:

In honoreM
sanCtI CaroLI
renoVat greX
Vere fIDeLIs
sVa pIetatIs
Vota.

Vorne dann nochmals: MDCCCXXXVII. Ein silbernes Exemplar ist gleichfalls in der kais. Sammlung[134]).

Ich schliesse hiemit die geschichtlichen Mittheilungen über den Bau ab und gehe zu dem Weiteren über. Da ist es vor allem nöthig, von dem wichtigen Motive der Trajanssäule und seiner Wiederanwendung bei einem modernen Bau zu sprechen.

Die beiden altrömischen Säulen zu Ehren der Kaiser Trajanus und Antoninus Pius, welche erhalten sind, haben lange schon vor Fischer Architekten und andere Künstler in hohem Grade interessiert. Sehen wir von dem vereinzelten, aber sehr merkwürdigen Beispiele der ehernen Säule mit den Reliefbildern aus der Geschichte des Herrn, welche nach ihrem Muster schon im hohen Mittelalter Bischof Bernward in Hildesheim errichten liess, ab, so sind es besonders die Künstler seit

dem Beginne der Renaissance in Italien, welche das Motiv häufig und gerne darstellen, indem sie es theils wie in der Hypnerotomachia Poliphili oder wie im Triumph Caesar's von Mantegna, als antikes Monument unter anderen solchen zeichneten, oder aber, in freiphantastischer Anwendung bei irgendwelchen Historienbildern in den Architektur-Hintergrund ihrer Composition verweben. Zuweilen gesellt sich der Spiralsäule in derlei phantastischen Entwürfen schon in der Renaissance das Motiv des Pantheons mit seiner Kuppel und seinem Säulenporticus, denn diese beiden gewaltigen Architekturen, Trajanssäule und Pantheon, gehören zu denjenigen Resten des alten Rom, welche von jeher den grössten Eindruck auf die Spätergebornen gemacht haben. Ich will damit sagen, das Motiv der Karlskirche, diese geniale Verbindung des Kuppelbaues mit der Trajanssäule, hat sich unbewusst und embryonisch seit dem XVI. Jahrh. vorgebildet.

Sehr merkwürdig ist mir in diesem Sinne das grosse Gemälde des Paris Bordone in den kais. Sammlungen zu Wien.[135]) Das Werk ist ganz aus dem antikisierenden Geist der Renaissance heraus gedacht. Es stellt einen Gladiatorenkampf, also ein antikes Motiv, in echt naiver Auffassung seiner Zeit vor, will aber möglichst archaeologisch richtig sein und gibt daher eine Menge römischer Gebäude in ebenso naiver Phantastik bei. Dieses Betonen des Architektonisch-archaeologischen hat dem Bilde daher schon in alter Zeit den Namen: »Die fünf Säulenordnungen« verschafft.[136]) Man erblickt im Hintergrunde das Colosseum, die Trajanssäule und das Pantheon, die beiden letzteren aber so gruppiert, dass die riesige Säule scheinbar in einen Zusammenhang mit dem Kuppelbau tritt, — wenigstens nach der aesthetischen Wirkung der Silhouette. Das ist ganz malerisch gedacht und bezeichnend darum der Umstand, dass ein Maler der Renaissance auf diesen Gedanken kam. Auch an der Karlskirche ist die Wirkung ja eine im letzten Grunde eminent malerische. Allerdings ist es nicht völlig sicher, dass das bei Vasari gemeinte Gemälde des Bordone das unsere sein müsse und ältere Kataloge schreiben es dem Giulio Romano zu, aber auch dies hätte grosses Interesse. Letzterer beschäftigte sich viel mit der Trajanssäule, von welcher er

Zeichnungen entworfen hatte. Fel. Baldinuzzi schreibt am 28. April 1681 an Marchese Vincenzo Capponi aus Rom;[131]) von Cortona: »riguardava alcune carte stampate di cattivo intaglio con disegni della Colonna Trajana fatti da Giulio Romano; e solea dire, che queste gli facevano tornar in memoria quel che egli avea disegnato in gioventù, e montevangli il gusto di quel maraviglioso modo di operare.« Das Museum Sr. kais. u. kgl. Hoheit des Herrn Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este in Wien (Modena-Sammlung) besitzt eine Handzeichnung von ungeheurer Länge, oder vielmehr einen Streifen aneinander gefügter Blätter, welche auf einer Walze angebracht sind, Federzeichnungen in Sepia-Ton, die Reliefs der Trajanischen Säule darstellend. Nach der Haustradition sind dieselben von der Hand des Giulio Romano.

Das Bordone'sche Gemälde gehört der Gattung von Kunstwerken des Cinquecento an, welche mit der Idee der Reconstruierung der Antike in Zusammenhang stehen. Ein verwandter Geist, im Kleide der Barocke, tritt uns aber überall auch bei unserem Meister entgegen. Darum sind auch die Theoretiker des XVI. Jahrht. seine Ideale; in denjenigen Blättern des »Entwurfes« aber, wo ihm keine Vorbilder zur Verfügung standen, wo er alte Bauten nachconstruieren musste, geht seine Phantasie vollkommen analog zuwerke. So wendet er I. Buch, 6. Taf. bei dem Mausoleum von Halikarnass die Trajanische Säule an den vier Ecken des quadratischen Unterbaues an. An dem angeblichen Tempel von Niniveh, ibid. 10. Taf., ist eine grosse Kuppel mit sechs solchen Säulen am Rande garniert, wobei auch dieselben Ochsenaugen wie an der Karlskirche nicht fehlen; im II. Buch, 2. Taf., ist der Aquaeduct von Karthago mit einer solchen Säule geziert, und stets tragen dieselben die Kuppellaterne auf dem Capitäl, wie bei jener Kirche, sogar, wo er die Trajanssäule, II. Buch, Taf. 7, reconstruiert, — denn an die Stelle des Kaisers ist ja längst der Apostelfürst getreten, — stellt er die Figur nicht auf die Deckplatte des Capitäls, sondern schiebt einen solchen Kuppelaufsatz dazwischen. Dass der Haupteingang von Schönbrunn nach dem ersten Entwurf von zwei solchen Säulen flankiert war, haben wir schon berichtet.

Ein recht lehrreiches Beispiel gibt auch ein Kupferstich Philipp Galle's nach Martin Hemskerck, ein Kunstwerk von der Wende des XVI. Jahrh. also. Dargestellt ist der Brand des Tempels zu Jerusalem, welcher folgende Gestalt hat. Vor dem Eingang der Façade stehen ganz frei zwei Riesensäulen, jedoch ohne Spiralbänder und mit korinthischen Capitälen. Auf der Deckplatte ruht ein bienenkorbartiger Abschluss, der schon sehr an die Fischer'schen Laternen erinnert, die Mittelpartie der Façade springt porticusartig vor, ist von (hier gedrehten) Säulen getragen, die Bekrönung bildet ein Tympanon. Hinter diesem Vorbau erhebt sich, dem Pantheon genau nachgebildet, die Kuppel.

Es haben ferner zahlreiche Architekten, — wenn wir hier auch von der Trajanssäule absehen, so doch die beiden Motive der Kuppel und des säulengetragenen Porticus des Pantheon zu modernen Kirchenfaçaden zugrunde gelegt. Ohne hier von den allgemeinen Stadien der Kuppelanlage, welche bis auf Brunelleschi und Alberti zurückreichen, sprechen zu wollen, stossen wir auf ein Beispiel, wo schon der korinthische Porticus zur Kuppel beigezogen ist, bei Palladio in seiner kleinen Kirche von Masér. Gleichzeitig mit Fischer behandelte das Thema Giovanni Scalfurotto in der Kirche San Simone am Canal grande in Venedig, deren Bauzeit derjenigen der Karlskirche fast gleichkommt, von 1718 bis 1738. Auch hier treffen wir den Centralbau mit mächtiger Kuppel und den Säulen-Porticus an.

Ich möchte beinahe der Ansicht sein, dass aber neben solchen archaeologisierenden Beweggründen noch ein weiterer Umstand zu dem Gedanken einer Combination von Kuppel und Trajanssäule mit beigetragen haben mag, — ein Zufall zwar nur, aber man weiss ja, dass gerade die Barocke für derlei Anregungen äusserst zugänglich und empfänglich gewesen ist. Wenn man auf dem römischen Forum die Säule von einem gewissen Standpunkte aus betrachtet, so steht im Hintergrunde, resp. in der Perspective, neben ihr die schöne Kuppelkirche Sta. Maria di Loretto, welche Antonio di San Gallo hier 1507 errichtet hat. Es wäre sehr wohl denkbar, dass Fischer durch diesen malerischen Anblick im Vereine mit seinen antiquarischen Studien über Trajanssäule und Pantheon zu der Idee angeregt

worden sei, welche ihm ferner, wie schon gezeigt wurde, auch wahrscheinlich durch das Programm nahegelegt worden war, die Säulen des Hercules als Anspielung auf den Kaiser an dem Bau anzubringen.

Soviel sich aus dem schon Gesammelten auch bereits Beziehungen der beiden Motive: Kuppel und Spiralsäule, aus älteren Beispielen anführen lassen, so glaube ich, die eigentliche Anregung, welche sich für Fischer zu ihrer wunderbaren Combination an der Karlskirche ergab, doch bestimmt erst in Folgendem erblicken zu müssen:

Es existiert ein Kupferstich in Folio, darstellend das architektonische Leichengerüste für Papst Sixtus V., welches Fontana im J. 1591 errichtete. Die Überschrift des Blattes lautet:

»Disegno del Catafalco Per l'Essequie fatte nella translatione del corpo della F. M. di Papa Sisto quinto da S. Pietro a S. Maria Maggiore nella qual chiesa ê stato fabricato d'ordine dell' Illmo Sig. Card. Montalto d'inuentione del Care Fontana Architetto il di 27 d'Agosto 1591.«

Das quadratische Gebäude stellt einen auf allen vier Seiten mit je drei Bogen offenen Tempel vor, worin der Katafalk steht, mit Figuren etc. Auf der Plattform erhebt sich eine hohe Kuppel mit Laterne auf niederem Tambour, im ganzen vollständig von der Façon jener an der Karlskirche. Besonders die Laterne, die Rippen, die Ochsenaugen, erinnern sehr bestimmt daran, so dass kein Zweifel über ihre paradigmatische Bedeutung für den Fischer'schen Bau aufkommen kann. Vor dieser Kuppel erheben sich nun auf der Kante der Plattform an der Vorderseite vier Bauglieder: an den Ecken je eine Trajanssäule, genau copiert, mit der Figur oben, dazwischen zwei etwas niedrigere Obelisken. Die Säulen flankieren die Kuppel ganz wie bei der Karlskirche, nur dass Fischer sie mit feinerem Gefühle nicht auf das Dach des Unterbaues setzte, wodurch sie zur Kuppel unproportioniert erscheinen, sondern sie schon vom Boden heraufsteigen liess.

Der Architekt dieses Leichengerüstes ist der berühmte Domenico Fontana, welchen jener Papst Sixtus V. wegen der Errichtung des Obelisken auf dem Petersplatze zum Ritter des goldenen Sporns gemacht hatte. Ob dieser Domenico ein Vor-

fahr jenes Carlo Fontana war, zu dem der junge Fischer in Rom ohne Zweifel in Beziehungen stand, ist, wie schon gesagt, unsicher. War es der Fall, so begreift es sich umso leichter, wie Fischer in solcher Schule auf ein solches Vorbild kommen konnte, — aber auch sonst ist die Sache sehr einleuchtend. Domenico's Schöpfungen hatten circa hundert Jahre später in Rom noch grossen Wert, umsomehr, als man sich mit antiquarischen Studien und Reformen der Baukunst so gern damals wieder beschäftigte. — Die beiden Obelisken des Katafalkes verstehen sich gerade bei einem Werke Domenico's sehr leicht.

Fragen wir nun nach den Gründen, welche Fischer neben all diesen antiquarischen und vielleicht zufälligen oder rein malerischen Anregungen zu dem bisher unerhörten, hochoriginellen Motive der beiden Säulen neben der Kuppel greifen liessen, fragen wir nach seinem aesthetischen Grunde, so glauben wir in Folgendem das Richtige erkannt zu haben. Marperger [138]) sagt, dass es zwei Manieren im Kirchenbau gebe; entweder man setzt zwei Thürme an die Façade, »welches die alte Manier ist, die anitzo ziemlich abkommet,« oder es kommt eine grosse Kuppel über die Vierung, »welche Manier sehr schön und prächtig stehet, und itziger Zeit, sonderlich an Catholischen Kirchen in Italien und Frankreich häufig gefunden wird.«

Thurm und Kuppel sind am Centralbau — am Langhausbau weniger, — Gegensätze, welche sich aesthetisch nicht gut vertragen. Der Thurmbau schädigt die Kuppel in deren Höhenwirkung und diese ihn in seiner dominierenden Erscheinung und Bedeutung. Viele der Centralbauten des Barockstils, welche, wie wir aus historischen Zeugnissen wissen, um den Anfang des 18. Jahrhunderts besonders beliebt geworden waren, versuchten es mit beiden Motiven, gewöhnlich, indem sie vor die Kuppel zwei Thürme an die Façade setzten (z. B. Mölk, Sonntagsberg, Mariazell etc.), die Gesammtwirkung lässt aber stets ein Einheitliches vermissen. Hierin hat nun Fischer mit seiner Verbindung von zwei Trajanssäulen und Kuppel einen so ausserordentlich genialen Ausweg gefunden, der einzig dasteht, — freilich auch unnachahmbar sein musste! Die beiden Säulen thun praktisch die Dienste von Thürmen, sie erfüllen auch die aesthetische Aufgabe von solchen der Kuppel gegenüber, welche

etwas Spitzes, Aufstrebendes neben ihrer lastenden Breite braucht, und sie schädigen dieselbe doch nicht durch das Massige des eigentlichen Thurmes. Aber ein zweitesmal konnte dieses geistreiche Experiment freilich nicht mehr gemacht werden, ein Typus konnte dieser geniale Einfall nicht werden, so herrlich auch die Art der Lösung war. So was lebt nur einmal, wie es keine Nachahmungen des Faust gibt, oder der Divina comedia oder des Hamlet! Die Gesammt-Silhouette der Kuppel zwischen den beiden Säulen ist von einer unsagbaren Schönheit, eine künstlerische That ersten Ranges! Streng logisch, aus der Geschichte der Kunst und der Stile ist sie zwar durchaus nicht erwachsen, vielmehr eine Caprice, ein, beinahe möchte man sagen, nur witziger Einfall, aber solches liegt eben im Charakter der Barocke.

Im Kleinen scheinen die Trajanischen Säulen indessen um jene Zeit, wenigstens in Wien, sehr in Mode gewesen zu sein, offenbar anlässlich Fischer's Vorgange. Wir werden hören, dass sie Milizia geradezu »del gusto di Vienna« nennt; wir haben bereits gehört, dass derselbe Schriftsteller, wennauch irrthümlich, der Meinung ist, dass die Säule auf dem Hohen Markt gleichfalls eine derartige gewesen sei. Es ist bemerkenswert, dass thatsächlich an keinem anderen Orte das Motiv damals so beliebt war. So sagt z. B. Fuhrmann[139]), dass 1726 bei den Festlichkeiten zu Ehren des hl. Johannes von Nepomuk neben seiner Kapelle auf der Hohen Brücke zwei Trajanische Ehrensäulen errichtet wurden, welche man illuminierte.

Höchst merkwürdig ist die noch gar niemals in Erwägung gezogene bedeutende Übereinstimmung der Karlskirche mit der Superga in Turin. Ich muss diesem wichtigen Gegenstande besondere Aufmerksamkeit widmen und beginne mit der Geschichte des Baues.

Der Herzog Victor Amadeus von Piemont hatte an der ruhmwürdigen Schlacht von Turin theilgenommen, in welcher Eugen's Feldherrngenie den Franzosen eine so schwere Niederlage beibrachte. Es wird erzählt, dass der Herzog, damals Bundesgenosse des Kaisers, in der eigenen Hauptstadt von dem Belagerungsheere der Franzosen und Spanier hart bedrängt, im August 1706 mit Prinz Eugen den Hügel der Superga bestieg,

und dass in diesem Momente der Scharfblick des letzteren sogleich die Fehler entdeckte, welche die Feinde in ihrer Aufstellung gemacht hatten, eine Wahrnehmung, welche ihn diejenigen Vorkehrungen nehmen liess, welche dann zu dem glänzenden Siege der kaiserlichen Waffen führten. Der Herzog gelobte, an jener Stelle der Gottesmutter eine herrliche Basilica zu errichten; indess verschob sich die Ausführung des Gelöbnisses bis zum Jahre 1713, der Grundstein wurde den 20. Juli 1717 gelegt, die Weihe des Gotteshauses erfolgte erst am 1. November 1731.

Das Glück, welches Victor Amadeus so sehr begünstigt hatte, spendete ihm noch weitere Huld. Er war zum Könige beider Sicilien erhoben worden und setzte sich in Palermo die Krone seines neuen Reiches aufs Haupt. In derselben Stadt aber sollte er den Architekten für seine gelobte Basilica finden.

Wir kennen die Biographie Filippo Juvara's, auch Ivara, aus Milizia (ed. terz. II., pag. 317 ff.) ziemlich genau. Von armen Eltern in Messina 1685 geboren, zuerst geneigt, Geistlicher zu werden, gieng er dann nach Rom, wo ihn der Cavaliere Fontana zum Schüler annahm. Es ist diess Carlo Fontana, der fruchtbare Architekt von S. Marcello, Sta. Rita, des Brunnens bei Sta. Maria in Trastevere, der Kapelle Cibo in Madonna del Popolo, der Kuppel des Domes von Montefiascone, sowie vieler anderer Werke. Fontana (indess wahrscheinlich kein Abkömmling, obwohl Carlo, sowie der alte Domenico Comasken waren[140]), der altberühmten, besonders in Neapel thätigen Architektenfamilie, deren berühmtester Spross Domenico 1586 den Obelisken des Petersplatzes errichtet hatte,) war ein eifriger Vertreter jener Richtung, welche auch in der Baukunst das Heil allein in der Rückkehr zu den einfachen, grossen Typen der guten Zeit erblickte. Es wird erzählt, dass er seine Eleven mit den Worten empfangen habe: Obbliate tutto ciò che avete apparato sin qui, se rimaner volete nella mia scuola. Und als auch Juvara infolge seiner im Modegeschmacke der Zeit erworbenen Vorbildung fortan arg Übertriebenem den Vorzug einzuräumen pflegte, sagte er ihm, dass man gerade im Gegentheil, also in der Einfachheit, nie zuviel thun könne, — ein Grundsatz, den wir bei Fischer's schlichten, das Decorative und Ornamentale

auf ein Minimum beschränkenden, umsomehr aber das Constructive betonenden Bauten ebenso erkennen. Die Muster, welche Juvara in solcher Schule zu studieren bekam, gehören dem besten, reinsten Stile an, z. B. der Palazzo Farnese u. a. Das Glück lächelte dem jungen Meister indess noch nicht sogleich, bei dem Cardinal Ottobuoni fristete er mit allerlei kleinen Arbeiten sein Leben, endlich erhielt er aber zu Palermo Zutritt beim Könige und gewann dessen ganze Gunst. In der Stellung seines ersten Architekten baute er den kgl. Palast am Hafen in Messina, erhielt 6000 Scudi Jahrgehalt und begab sich dann [141]) nach Turin, wo er 1717—1731 an der Superga beschäftigt war. Seine übrigen zahlreichen Bauten in dieser Stadt, in Rom, in Lissabon, wohin ihn der dortige Hof berief, in Mantua, Como, Mailand, Madrid gehen uns hier nicht weiter an, sowie die fernere Geschichte seines zu Madrid 1735 beschlossenen Lebens, worüber man Milizia, Vite, dann Dizionario II., 36, Füessly Lex., pag. 337, und Nachtr. I., pag. 609, Fiorillo IV., 363, nachlesen möge.

Von grosser Wichtigkeit ist es aber nun, die baulichen Eigenthümlichkeiten der Karlskirche und der Superga miteinander zu vergleichen. Ich lege diesem Vorhaben die Ansichten und Pläne der letzteren in dem Werke: Chiese principali d'Europa, facciolo XI. und andererseits jene der Karlskirche im »Entwurf« zugrunde, wobei überdiess noch der Abweichungen zu achten ist, welche in der actuellen Erscheinung des letzteren Monumentes im Vergleiche zu jenen Stichen im »Entwurfe« statthaben.

Vergleichen wir zunächst das schöne Aquatinta-Blatt von A. Fumagalli in den Chiese principali mit der Façadenansicht Fischer's (IV. Theil, Tab. XII.), so überrascht uns die frappante Ähnlichkeit beider Entwürfe. In beiden Fällen ist es ein Kuppelbau mit kurzen, seitlichen Flügeln. Zu Füssen der Kuppel bildet ein mit einem Tympanon bekrönter Porticus korinthischer Ordnung, welcher auf einer Freitreppe steht, den Haupteingang. Bei der Superga hat der Porticus in der Façade vier Säulen, an den Seiten drei (mit Einschluss der äusseren Ecksäule), sowie einen flachen Wandpilaster; bei der Karlskirche sechs Säulen an der Façade, dann Wandpilaster, aber keine seitlichen Säulen, ist also

weniger tief, doch breiter, auch weniger hoch, daher majestätischer und dem Typus der antiken Tempelfaçade getreuer. Die kleine, tempelartige Attika auf dem Tympanon ist beiden gemeinsam. In Fischer's Entwurf stieg nun der Unterbau des Kuppeltambours hinter dieser tempelartigen Porticus-Vorlage unmittelbar empor; in der Ausführung sehen wir noch eine Zwischenstufe eingeschoben, den eigentlichen mittleren Körper des Baues, mit einer Dockenattika gekrönt, welch letztere ebenso bei der Superga vorkömmt. Hiedurch ist die Wirkung sehr verbessert worden. das Gebäude baut sich so in drei mächtigen Abstufungen empor.

Nun folgt die Kuppel. Sie unterscheidet sich zwar von jener Juvara's dadurch, dass sie von elliptischem Grundriss (die grössere Achse senkrecht auf die Façade), jene aber von Kreisform ist, aber beide sind octogon eingetheilt und die acht Ecken durch Bauglieder aussen am Tambour markiert. Zwischen je zwei Fenstern erheben sich nämlich je zwei gekuppelte, korinthische Säulen, auf denen ein gekröpftes Gesimse aufruht. Die dazwischen eingeschlossenen Fenster sind in Fischer's Entwurf nach oben gerade abgeschlossen, bei Juvara halbbogenförmig, und am fertigen Bau der Karlskirche ebenfalls. Dagegen zeigt dieser die Fenster nicht unmittelbar von den Säulen eingerahmt, sondern bei vieren derselben zwischen den Fensterchambranen und den Säulen noch einen ziemlichen Zwischenraum, wie dies die elliptische Gestaltung des Tambours nothwendig machen musste. Derselbe ist mit Pilastern ausgefüllt. Die Tafeln XII. und XIV. des Entwurfes widersprechen daher dem Grundrisse XV., da bei elliptischer Anordnung eine derartige gleichmässige Austheilung der Façetten des Tambours nicht möglich wäre. Man könnte versucht sein, zu denken, dass jene Aufrisszeichnungen vielleicht auf einem älteren Projecte mit gleichfalls kreisförmiger Kuppel angehörten, was wieder mit der Superga übereinstimmen würde. Über dem Kropfgesimse folgt als Übergang zur Kuppelschale ein markierendes Kranzglied. In dieses hat Juvara die quergestellten, elliptischen Fenster, welche zur Erhellung des Innern der Schale dienen, sehr wenig schön angebracht: Fischer verfuhr hier weit geschmackvoller. Er durchbrach den Kranz nicht, stellte aber auf ihn und vor

der Schale über jedem Tambourfenster eine grosse Cartouche auf, welche ein grosses, elliptisches, aber auf der Längsachse stehendes Ochsenauge enthält. Dadurch gewann er mehr Licht und belebte zugleich die monotone Schalenfläche. Die kupfernen Dachfensterchen in der oberen Kuppelpartie, welche die Superga hat, verschmäht der »Entwurf«, in der Ausführung aber finden sie sich wieder; im »Entwurf« liefen die Rippen bloss einfach von den Auflagern zur Laterne empor, bei Juvara doppelt, d. h. aus je zwei Streifen Eine Rippe gekuppelt, und geradeso im vollendeten Bau der Karlskirche. Dasselbe merkwürdige Übereinstimmen zeigt die Laterne. Im »Entwurf« Fischer's hat sie bloss Flachpilaster zwischen den Fenstern, in der Superga runde, kräftig hervortretende Säulen, welche bei der Ausführung des Wiener Baues dann gleichfalls zur Anwendung kamen. Zuerst dachte sich Fischer eine halbkugelige Überwölbung der Laterne mit einfachem Kranzgesims; Juvara hat ein gebauchtes, mehr barockes, aber malerischer wirkendes Dach mit Vasen auf dem Gesimse, und genau dieselbe Form gelangte bei Sct. Karl auch zur Ausführung.

Mehr noch als es durch diese Angabe der Details geschehen kann, überzeugt ein Blick auf die Abbildungen beider Gebäude, welche innige Verwandtschaft sie vereint. Derselbe Geist der einfachen Grossartigkeit, des Verschmähens kleinlicher Zier spricht da entgegen, ja Juvara übertrifft mit seiner allen statuarischen und Reliefschmuck entbehrenden Kirche fast noch den Österreicher, dessen Sinn für schöne Verhältnismässigkeit und Beziehung der einzelnen Theile zueinander, wie zum Ganzen dagegen höher steht. Dass auch die malerische Wirkung beider Kirchen sehr ähnlich sein muss, bezeugt uns eine hübsche Stelle in Paroletti's Description historique: »Il m'est arrivè bien des fois, de m'arrêter pour regarder cette Basilique (die Superga). L'effet de sa perspective m'a toujours paru plus remarquable au moment du soleil couchant. Les masses d'ombre projectées par les rayons lumineux sur une ligne presqu' horizontale répandoient un air de repos et d'ensemble sur toutes les parties de l'édifice, et m'inspiroient un sentiment si profond, que j'etois induit à penser que dans les monumens crées par le Genie, il y a une beauté d'inspiration, une perfection cachée qui échappe

à l'analyse géometrique, et aux mesures rigoureuses de la regle et du compas. C'est-là le caractère qui distingue les chefs-d'oeuvre de l'antiquité. Les details peuvent en être étudiés; mais ce qui est presqu' inimitable, est leur ensemble noble et majestueux, et leur aspect idéal et solennel.« Man könnte sagen, das sind Worte, welche die Eindrücke jedes grossen Architekturwerkes in Erinnerung rufen können; aber es liegt doch etwas Specifisches darinnen, und gerade vor unserer Karlskirche, welche gleichfalls von unsäglicher Schönheit im Glanze des Sonnenunterganges erstrahlt, habe ich hundertmal genau dasselbe empfunden und Andere aussprechen gehört.

Das Innere des Kuppelraumes, obwohl etwas mehr abweichend, zeigt doch wieder die grössten Übereinstimmungen. Die sechs Nebenaltäre sind genau so in zwei an den Enden der Querachse in grösseren Bogennischen befindlichen und in vier kleineren Kapellen untergebracht. Dagegen begnügte sich Fischer im Kirchenraume, sowie im Tambour mit flachen Wandpilastern, wo Juvara cannelierte Säulen hat. Die Kuppel dachten beide cassettiert, Juvara in Sechsecken, Fischer in sich verjüngenden Vierecken, ein Project, welches zeigt, dass somit eine Frescodecoration anfangs auch hier nicht beabsichtigt war.

Wenn beide Fabriken sich nun so mannigfach berühren, ja in der Hauptsache vollständig decken, so begegnet jedoch bei der Karlskirche ein Factor, welcher dieselbe von der Superga unterscheiden musste, eine Idee, welche Fischer's originelles Eigenthum ist: die Verquickung der beiden Spiralsäulen mit dem Kirchengebäude. Juvara lässt den Mittelkörper seines Baues sich durch Partien von viertelkreisförmigem Grundriss mit den Seitenflügeln verbinden, auf welche er zwei Glockenthürme mit korinthischen Säulen, starken Kropfgesimsen und Zwiebeldächern setzt. Das kann Fischer selbstverständlich zu seinen zwei Trajanssäulen nicht brauchen. Indem diese unmittelbar zu Seiten des Porticus, frei, aufsteigen, darf an dieser Stelle das Gebäude nicht vorspringen, sondern muss im Gegentheil, um Platz für die Säulen zu gewinnen, einspringen. Sein Grundriss bietet daher gerade das entgegengesetzte Bild von jenem der Superga. Selbst in diesem Contraste aber liegt eine Verwandtschaft. Statt des concaven Viertelbogens bei Juvara haben

wir hier einen convexen. Die Pavillons selbst mussten unter solchen Umständen natürlich ganz anders werden; Thürme wären neben den Säulen so störend als überflüssig gewesen, nur die Anbringung der Uhren in den Seitenflügeln wurde beibehalten, wie bei der Superga. In den Dachbekrönungen der Pavillons mit ihren Voluten steckt etwas, das zu der strengeren Reinheit des übrigen nicht recht passt, ihr übriger Aufbau aber ist von grosser Schönheit.

Beide Künstler, Fischer und Juvara, haben die Grundidee ihrer herrlichen Schöpfungen von einer römischen Kirche entlehnt, freilich nicht Sct. Peter, wie es unsere lächerliche Dilettantenliteratur von der Karlskirche sagt, weil dieselbe auch eine Kuppel trägt. Das Motiv ist Sta. Maria di Loretto, am Forum, welche Antonio da San Gallo 1507 für die Bäckerzunft errichtete. Also wieder das Zurückgreifen auf die edelsten, älteren Erscheinungen. Auf einem quadratischen Unterbaue erhebt sich die octogone Kuppel mit denselben gekuppelten, korinthischen Säulen an den Ecken. Die Laterne, erst 1580 von dem Sicilianer Giacomo del Duca aufgesetzt, charakterisieren dieselben Profile von geschwellter Form und die Vasengarnierung. Thürme hat die Kirche nicht.

Das Motiv des Frontispices ist bei beiden Kirchen, der Wiener wie der Turiner, demjenigen der Pantheon-Vorhalle entnommen, bei Sta. Maria di Loretto findet es sich nicht vor. Die Idee der beiden Architekten von 1713 ist also eine im Geiste ihrer Kunstweise unternommene Erneuerung des Pantheon-Motives, Prostylos mit Kuppel — freilich einer ganz anders gestalteten Kuppel — mit welchem Typus überdies Fischer in kühnem Wagniss noch das Motiv eines anderen classischen Monumentes, der Spiralsäule, verband. So beruht denn diese ganze architektonische Tendenz auf archaeologisierender Basis.

Juvara stattete dieses Motiv nun mit den geschilderten seitlichen Glockenthürmen aus; viel origineller behalf sich Fischer. Wir haben gesehen, welche Aufmerksamkeit er stets der columna Trajana widmete, wie er sie in seinem Kupferwerke sowohl als archaeologisches Object behandelt, als den Phantasiebauten des Mausoleums, des Tempels von Niniveh etc. als Schmuckmotiv beigibt, — und zwar immer schon mit der

kleinen Kuppellaterne über dem Abakus, wie er sie an der Karlskirche anwendete. Nun, diese vielbewunderte Säule steht auf dem Platze in der Nähe der Kirche Sta. Maria di Loretto, in der Überschneidung angesehen, stellt sie sich in der Perspective neben das Frontispice der Façade und bietet, verdoppelt gedacht, das vollständige Bild des Fischer'schen Projectes. Mir ist das zuerst an einer Ansicht in Radierung aufgefallen, wo die Aufnahme zufällig jene Anordnung hat.

Jedenfalls stehen wir aber vor einem Räthsel. Beide Kirchen, die Karlskirche und die Superga, sind von gleichzeitiger Entstehung. Die Grundsteinlegung jener findet kaum anderthalb Jahre vor der Grundsteinlegung letzterer in Turin statt, vollendet ist sie aber sechs Jahre später als die Superga. Man kann also von keiner von ihnen sagen, sie sei der anderen Vorbild. Den gemeinschaftlichen Ausgang von einem römischen Muster haben wir freilich nachgewiesen. Aber warum stimmen sie in dieser Wahl überein? Fischer und Juvara können nicht zusammen gelernt haben, denn dieser ist fast dreissig Jahre jünger als jener und zu Messina erst geboren, als Fischer bereits sein letztes Jahr in Italien zubringt. Eher könnte Juvara's Lehrer, der Cavaliere Fontana, in Rom oder Neapel zu Fischer in Beziehung gestanden sein, zumal ihre reformierenden, retrospectiven Tendenzen dieselben waren; wir hören sogar von einer späteren Berührung mit einem Nachkommen jenes Architekten, nur ist diese kaum geeignet, sie etwa als Freunde erscheinen zu lassen. Als nämlich die Hofstallungen in Wien errichtet werden sollten, wurde auch von einem Fontana ein Modell eingeschickt. Jedoch, all dies klärt die Sache nicht auf, bis nicht neue Entdeckungen den Schleier lüften.

Mag es gestattet sein, bis dahin eine Vermuthung aufzustellen. Wie, wenn der Schlüssel in dem Einfluss Prinz Eugen's zu suchen wäre? Dieser kunstsinnige Fürst hatte an einem Werke, welches seinen grossen Sieg verherrlichen sollte, gewiss ein lebhaftes Interesse. Herzog Victor Amadeus war sein Verwandter, Piemont sein Heimatland. Wie bereits erwähnt, reifte die Sache erst 1713, gerade im selben Jahre, da Kaiser Karl VI. in Wien den Bau der Karlskirche beschloss. Beide Kirchen waren Votivkirchen. Prinz Eugen hatte in Turin, wie in Wien, den grössten

Einfluss, möglicherweise gieng von ihm ein Impuls aus, welcher beide gleichzeitig begonnene, durch ihre Bestimmung so ähnliche Bauunternehmungen auf einen gemeinschaftlichen Typus basierte? Nicht zu übersehen ist ferner die in der obigen Untersuchung bereits dargelegte Thatsache, dass eine beträchtliche Anzahl Veränderungen nach dem Muster der Superga, welche auch früher vollendet wurde, in der Karlskirche gegen das ursprüngliche Project Aufnahme gefunden haben. Wie, wenn vielleicht ein solches Eingehen auf eine Idee des Prinzen Fischer bei der Concurrenz den Sieg über die Modelle seiner Rivalen Hildebrandt und Ferd. Galli-Bibiena verschafft hätte? Man denke nur auch daran, dass der Architekt damals schon seit 1703 an dem Stadtpalais Eugen's thätig war.

Noch sind bei dieser Gelegenheit über die Superga einige Bemerkungen zu geben. In dem überhaupt etwas verschrobenen Aufsatze »Norditalienische Centralbauten« von K. Dohme[142]) wird über Juvara und sein Werk ein nicht günstiges und recht falsches Urtheil abgegeben. Seine schwerfällige (?) Nüchternheit erfährt Tadel, Phantasie wird ihm abgesprochen, obwohl ihm all das »den Ruf eines Puristen, eines Reformators der Kunst eingebracht hat«. Und obwohl das Gesammturtheil des Verfassers über die Barocke nicht günstig klingt, gefällt ihm selbst der bizarre Guarini weit besser! Ebe[143]), der auch eine hübsche Abbildung der Superga gibt, nennt sie »im Sinne der Berninischen Schule«. In der Anlage findet er die Kirche derjenigen der Sapienza in Rom ähnlich, das Achteck aber erinnere an die Salute zu Venedig, übrigens sei der Bau zu schmal. Letzteres hat seine Richtigkeit und Fischer's Seitenflügel erscheinen darum wohl begründet. Im Palastbaue findet Ebe mehr französischen Einfluss in Juvara, besonders was Stupinigi betrifft, dessen Erfindung sich sogar Germain Boffrand in seinem Livre d'Architecture 1745 selbst zuschrieb, was freilich kaum etwas beweist, denn er erlaubte sich dieselbe Freiheit beim Würzburger Schloss, wo er die Entwürfe J. B. Neumann's doch bloss durchgesehen hatte! Weniger kann man Ebe's Ansichten über die Karlskirche beipflichten, die er ebenfalls sehr schön abgebildet hat.[144]) Man wundert sich geradezu, derlei widersprechendes Gerede heute noch zu vernehmen. Denn einmal nennt der Autor

die Kirche einen Renaissancebau (!), dann aber »durch den Einfluss der französischen Klassik (sic!) gemässigtes Barock«. Die Superga hat Ebe Berninisch genannt, ihre Zwillingsschwester gilt ihm französisch, obwohl er selbst den französischen Einfluss nur in Juvara's Profanbauten zugesteht. Die Baudauer von Sct. Karl gibt er falsch mit 1716 bis 1724 an. Die Barocke ist bei Fischer allerdings gemässigt, jedoch keineswegs durch französischen Einfluss, sondern durch jenen der antikisierenden Tendenz, durch den Einfluss Vignola's und der anderen Theoretiker. Auf des älteren Fischer Verhältniss zu den Franzosen werden wir noch zu sprechen kommen; hier sei nur kurz bemerkt, dass auch die Behauptung hinfällig ist, wonach die Anwendung der Trajanischen Säulen »ein französischer Gedanke« wäre.[145]) Allerdings empfiehlt sie schon 1694 Daviler in seinem Cours d'architecture, und der berühmte Pariser Architekt J. H. Mansart hat sich von Edelinck nach Vivien stechen lassen, wobei die Säule als Embleme beigegeben ist, aber wir sahen bereits im Vorhergehenden, wieviel früher man in Italien schon auf das Motiv gerieth, wo es Domenico Fontana schon hundert Jahre vor Daviler — 1591 — und zwar schon ganz im Geiste der späteren Erfindung der Karlskirche gebraucht.

Es fehlt nicht an Beziehungen Kaisers Karl VI. zu Juvara oder doch zu seiner Schule. Als er noch in Spanien herrschte, also vor 1712, lebte in Madrid bereits ein Schüler des Meisters, Giov. Batt. Sacchetti, welcher früher ihm bei den Bauten in Turin geholfen hatte. Sacchetti kam nach Madrid, wohin Juvara selbst aber erst viel später gelangen sollte; dieser weilte noch 1715 in Rom. Karl soll Sacchetti beschäftigt haben, und das wäre wichtig, weil man dann annehmen könnte, dass zwischen Superga und Karlskirche ein Nexus bestehe, der sich aus solchem Einflusse erklären liesse, — jedoch, es muss bemerkt werden, dass die Angaben über Sacchetti nicht verlässlich scheinen. Ob er schon vor seinem Lehrer Spanien besuchte, ist nicht sicher; kam er aber erst mit diesem, so fand er Karl längst nicht mehr vor. Lebte Sacchetti aber wirklich schon vor 1712 in Madrid, so wäre das vor der Entstehung der Superga gewesen.[146])

Sehr genau und richtig hat Juvara Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstiles geschildert, allerdings, ohne dabei

der Beziehungen zwischen beiden Kirchen zu gedenken. Sehr merkwürdig ist dabei der Umstand, dass Dohme und Gurlitt die grosse Verwandtschaft des zweiten Hofes im Schlosse zu Berlin mit Juvara's 1728 errichtetem Palazzo reale in Lucca geradeso auffällt, wie mir diejenige der Superga und der Karlskirche. Gurlitt sagt dazu: »Ist dieselbe keine zufällige, so kann nur Juvara, nicht Schlüter, der empfangende Künstler gewesen sein. Es entspricht eine solche Anempfindung an fremde Leistungen auch mehr dem in seinen Kunstgrundsätzen schwankend gewordenen Italiener.«[147])

Die Reliefs der Säulen enthalten, den antiken Mustern entsprechend, Figuren, deren Grösse mit der zunehmenden Höhe der Säule wächst. Die Trajanssäule misst 92′, jene von Sct. Karl 105′ bei einem Durchmesser von nahezu 14′.[148]) Bei der römischen Säule haben die Figuren unten eine Höhe von 0·50 *m*, wachsen aber bis zu 0·60 *m*. Die übrigen Hauptmaasse der Kirche sind: Höhe bis zur Spitze des Kuppelkreuzes 227′, grösste äussere Breite 216′, innere Länge 174′, innere Breite 114′, innere Höhe bis zum Gewölbeschluss in der Laterne 192′, innere Höhe der Kuppel vom Kirchendache an 90′, Durchmesser derselben 60′, Höhe der Buchstaben von der Inschrift im Architrav $1^1/_2$′.

Von den Reliefs existiert keine Reproduction, bei der ungünstigen und schwierigen Anbringung in der Spirallinie kann daher gesagt werden, man kennt sie beinahe gar nicht.[149]) Sie stellen angeblich auf der einen Säule die Lebensgeschichte, auf der anderen die Wunder des Heiligen vor.[150])

Wichtig, wenn auch nicht völlig klar, sind die Nachrichten, welche wir von den an der Ausführung der Reliefs beschäftigten Bildhauern haben. Die älteste und sicherste Quelle sind die schon angezogenen Baurechnungen, welche 1724 den Bau der Säulen das erstemal erwähnen, dann 1728 aber: »Dem Joseph Mader Bildthauern, wegen an einer Steinernen Säullen ausgehauenen Bildthauer Arbeith, an sodanen accordirten Betrag, indessen pr Abschlag gegeben .... 950 fl.« Desgleichen 1729: »Dem Christoff Maderer Bildhauer, deme an denen zwei aufgeführten grossen steinernen Piramyden (!), die nach denen vorhero gemachten Modellen vor gut erkannte Bassreliefen in

Stein ausszuhauen, veraccordirt worden, an sodanen Verdienst Vermög anliegender 8 Bescheinigungen, über im vorigen Jahr ihme gegebenen 950 fl. weithers bezallt . . . . 2000 fl.« Und schliesslich im Jahre 1730: »Mader Bildthauern, wegen an denen zwey aufgeführten Steinernen Säullen eingehauenen Basserelieven abermahlen . . . . 1850 fl.« Es steht darnach fest, dass ein Bildhauer, welcher einmal Joseph Mader, einmal Christoph Maderer genannt wird, sie 1728 bis 1730 vollendet hat. Sehen wir nun, was die Literatur zu jenen dürren Rechnungsposten uns als Commentar spendet!

Am frühesten beschäftigte sich Winckelmann mit der Sache.[151]) Die interessante Stelle lautet in der Ausgabe von 1756:

»Es ist ein absonderliches Theil der Kunst eines Bildhauers, erhabene Werke zu arbeiten: nicht ein jeder grosse Bildhauer ist hierine glücklich gewesen. Matielli kann hier als ein Beispiel dienen. Es wurden auf Befehl Kaiser Carls VI. von den geschicktesten Künstlern Modelle verfertiget zu dergleichen Arbeiten auf die beyden Spiralsäulen an der Kirche des H. Caroli Borromäi. Matielli, der allbereits einen grossen Ruf erlanget hatte, war einer der vornehmsten, die hiebey in Betrachtung gezogen wurden: allein seine Arbeit war nicht diejenige, welche den Preis erhielt. Die gar zu erhabene Figuren seines Modells beraubeten ihn der Ehre eines so wichtigen Werks aus dem Grunde, weil die Masse des Steins durch die grossen Tiefen würde verringert und die Säulen geschwächt worden seyn. Mader heisst der Künstler, dessen Modelle vor seiner Mitwerber ihren den grössten Beyfall fanden, und die er an den Säulen selbst unvergleichlich ausgeführet hat.«

Winckelmann weiss also noch nichts von alldem, was später mit der Sache in Verbindung gebracht wurde, nichts davon, dass der Kaiser Mattielli's Entwurf verworfen hätte, nichts von der Übervortheilung anderer verdienterer Künstler, Schletterer's und Georg Raphael Donner's, durch Mader. Letzteres ist sehr wichtig, denn Winckelmann schöpfte die Nachricht über die »unvergleichlichen« Säulen der Wiener Karlskirche aus dem Munde des begeisterten Schüler Donner's, Oeser.[152])

Freddy sagt, die Ansichten über die Urheber der Reliefs giengen auseinander. Winckelmann erzähle, der Kaiser habe

Mader dem Mattielli vorgezogen; das Literarische Journal von Frankfurt 1775, Nr. 34, nenne den Künstler, einen damals noch lebenden Metterer; es wäre aber Winckelmann besser zu glauben, weil er von einem zu seiner Zeit entstandenen Werke spricht.[153]) Hier ist nun schon der Kaiser hinzugedichtet. Die Form Metterer bedeutet trotzdem dieselbe Person; von dem Künstlerzwist ist aber noch keine Rede. Erst bei Füessly stossen wir auf diesen Gegenstand; da heisst es zuerst in den Annalen[154]):

»Um diese Zeit errichtete man die zwey Denksäulen, die vor der Fassade der hiesigen Kirche des Carolus Borromäus stehen; die man nach Art der trajanischen Säule zu Rom, mit halb erhobner Arbeit in Stein verzieren, und die Thaten dieses Heiligen darauf abbilden lassen wollte. Christoph Mader, ein mittelmässiger Bildhauer, bekam die Besorgung dieses Werkes; und da er sich selbst dazu zu schwach fühlte, verschrieb er Schletterer von Venedig nach Wien, um unter seinem Namen daran zu arbeiten. — Schletterer unternahm diese wichtige Arbeit, und verfertigte aus eigener Erfindung alle Modelle dazu, bearbeitete auch noch manche der steinernen Stücke selbst mit eigener Hand. — Die weise Anordnung der an diesem Werke angebrachten ausserordentlichen Menge, meistens ganz bekleideten Figuren, die ungezwungene Contrastierung der Formen und Wendungen, die grandiose und wahre Behandlung der mannigfaltigen Drapperieen, verbunden mit einer wissenschaftlichen Zeichnung aller Formen, wird diesem Werke immer den Beyfall der Kunstliebhaber versichern. — Mader, der als Dirigent desselben betrachtet ward, den Nutzen davon genoss, und die davon zu hoffende Ehre auch allein geniessen wollte, glaubte, (weil alle Modelle dazu schon zu Stande gebracht waren) Schletterers Hülfe nicht mehr zu bedürfen, und versuchte, denselben durch Verursachung mancherley Unannehmlichkeiten vor der gänzlichen Ausführung, von dem Werke zu entfernen. Dieser unedle Versuch gelang ihm, und Schletterer ergriff die Gelegenheit, die sich ihm darboth, mit Raphael Donner nach Salzburg zu reisen, wohin letzterer wegen einer wichtigen Arbeit berufen ward.«

Mader ist also ein Betrüger und Intriguant, der wahre Erfinder der Darstellungen Schletterer. Füessly scheint auch

die Form »Metterer« im Frankfurter Journal für eine Verballhornung von Schletterer zu halten; ich glaube aber, dass Maderer dahinterstecke, wie Mader auch öfters genannt wird. Donner erscheint hier nicht mitbetheiligt, nicht mitbetroffen; er geht nach Salzburg, weil ihn Hildebrand dort für Mirabell brauchte. Schlager[155]) acceptiert Füessly's Ansicht über Mader und lässt seinen Helden Wien mit Schletterer verlassen, weil er »bei all dieser Gelegenheit zum Erwerbe, leer durchgefallen«. Auch in Nagler's[156]) und anderen neueren Werken fand diese Erzählung Eingang. Ich trete derselben nicht mit besonderem Glauben bei, denn sie taucht, wie gezeigt, nicht vor 1802 auf, was verdächtig ist; ferner weiss Winckelmann nichts davon, was geradezu unbegreiflich wäre, wenn Schletterer und Donner über dem Eindrucke von Mader's Schlechtigkeit Wien den Rücken gekehrt hätten! Donner hätte davon berichten müssen, als er Oeser von den Säulen Nachricht gab, von dem ja wieder Winckelmann seine Kenntnis hat. Dieser Grund ist viel besser zur Rettung Mader's, als was Wurzbach für ihn aufbringt.[157]) Er folgert, dass Mader den Schletterer gewiss nicht zu entfernen Ursache hatte, weil ja sein, Mader's, Modell schon längst angenommen gewesen war, als jener erst aus Venedig verschrieben wurde. Schletterer habe sicher nicht die Modelle gemacht, denn sie waren schon fertig, als er nach Wien kam. Das sind aber noch keine Beweise. Unsere Nachrichten zeigen sich so dunkel und dürftig, dass sie uns so feste Schlüsse nicht gestatten. Vor allem wissen wir ja nicht, wie die Concurrenzmodelle beschaffen waren. Gewiss stellten sie vorerst nur einen Theil des ungeheuren Cyklus dar und da hätte es ja immerhin sein können, ist sogar das Wahrscheinlichste, dass alles Übrige erst später modelliert werden musste, wobei recht gut ein Missbrauchen der geschickteren Gehilfenhand durch den Meister angenommen werden könnte. Soviel nur gegen Wurzbach's ungenügende Vertheidigung Mader's; seine sicherste ist das Schweigen Winckelmann's, d. h. Donner's, und der ganzen älteren Literatur.

Wurzbach bringt auch die eingehendste Biographie Mader's, gibt aber in gewöhnlicher Oberflächlichkeit nicht an, woher er die neuen Daten hat, deren Glaubwürdigkeit dadurch ohne Stütze bleibt. Als Geburtsort Johann Christoph Mader's (nicht

Joseph und nicht Mäder, Maderer, Metterer etc.!) nennt er Ullersdorf im Leitmeritzer Kreise, alle anderen Biographen, auch die Akademischen Matrikeln, nennen ihn Olbersdorf oder Obersdorf. Als Sohn eines herrschaftlichen Schaffners 1697 geboren, fieng er als Hirt zu schnitzeln an, kam durch Protection eines Pfarrers, der ihm etwas Unterricht gab, zu dem Bildhauer Joh. Edm. Richter nach Ossegg, wo er, von 1713 an, fünf Jahre lernte. In Wien Schüler Stanetti's, arbeitet er fleissig. 1724 will ihn seine Herrschaft als Büchsenspanner in der Heimat beschäftigen, der dänische Gesandte rettet ihn davor, den er bei den Arbeiten in den Eugen'schen Gärten kennen gelernt hatte. Er sollte nun mit jenem Cavalier nach Dänemark ziehen, Stanetti aber, der ihn nöthig braucht, hält ihn in Wien fest. Prinz Eugen erwirkte nun dem Leibeigenen die Freiheit und gab ihm Arbeit, machte ihn auch nach Stanetti's Tode zu seinem Hofbildhauer. Nach dem Hingange des Prinzen arbeitete er »auf eigene Rechnung und machte sich zunächst durch die beiden Denksäulen, welche die Karlskirche schmücken, einen schönen Namen«. Die Akademie nahm ihn 1760, ein Jahr vor seinem Tode, auf; sein Sohn war der Rechtsgelehrte und Numismatiker Joseph, später Ritter von Mader (1754—1815).

Ich muss Wurzbach überlassen, die übrigen Angaben aus seiner Quelle zu beweisen, hoffe aber, dass es damit besser stehen möge als mit dem, was er von Mader's Arbeit an den Säulen nach Eugen's Tode plaudert. Die Reliefs sind 1729 bis 1730 fertig gewesen und Eugen 1736 gestorben! Das erstere hätte der gründliche Wurzbach aus Schlager und das andere aus dem kleinen Pütz ersehen können!

Wir wollen nun noch andere Angaben über den Künstler beibringen. Ausser den Reliefs an den Säulen ist nur noch eine einzige Arbeit Mader's bekannt, nämlich das Bleirelief, welches das Räthsel der Sphinx darstellt.[158]) Diese späte Arbeit ist mit seinem vollen Namen und 1760 signiert. Eine Bronzebüste Kaiser Leopold's II. wurde wegen des Monogrammes C. M. ebenfalls für sein Werk gehalten, was schon aus zeitlichen Gründen unmöglich. Es soll aber einen zweiten Bildhauer, namens Christoph Mader oder Maderer, aus Linz gegeben haben.[159]) Sein akademisches Aufnahmsstück war ein bronziertes

Thonrelief: Hercules besiegt Unwissenheit und Neid.[160]) Fälschlich für einen Tiroler wird Mader gehalten von Lützow[161]), das richtige Datum des Todes ist 14. August 1761. Ein Georg Christoph Mader ist 1746 Hofbaumeister bei den Fürsten von Brandenburg-Culmbach.[162]) Einmal wird unser Künstler gar Madeser genannt. Er ist nämlich auch der Meister von den 1752 gefertigten Figuren am Frontispice der Maria-Treu-Kirche in der Josephstadt, welche Tschischka einem Bildhauer jenes Namens zuschreibt.[163])

Die Anlage unseres Werkes hat es uns erspart, erst an dieser Stelle eine Untersuchung darüber anzustellen, was von den verschiedenen Nachrichten, dass »Martinelli« bei dem Baue die Hand im Spiele gehabt habe, zu halten sei. Wir haben die ganze Martinelli-Frage bereits bei der Geschichte der Liechtensteinischen Paläste erledigt und eine Fülle biographischen Materials sowohl über Domenico als über die demselben gänzlich fernestehenden, verschiedenen Mitglieder der Tiroler Familie d. N. beigebracht, wie sich so reichliches bisher nirgends findet. Es ergab sich aus jenen Ausführungen mit vollster Sicherheit, dass Abbate Domenico Martinelli ein grosser, schöpferisch wirkender Architekt, die Philipp, Anton Erhard, Franz u. a. Martinelli aber nur ausführende Baumeister waren, dass die Autorschaft an der Karlskirche nur dem ä. Fischer zugehört.[164]) Dass Domenico, welcher schon 1718 in fremden Ländern starb, mit dem erst 1716 begonnenen Bau gar nichts zu thun hatte, weder als Erfinder, noch als Gehilfe und Baumeister, dass wohl aber in diesen letzteren Eigenschaften einer der tirolischen Martinelli Fischer zur Seite stand, wie sie ja auch bei anderen seiner Unternehmungen erscheinen. Bald wird Philipp, bald Anton Erhard in diesem Sinne genannt; die Baurechnungen schweigen über die Person, weil sie zum Baubureau gehörte und vom Architekten entlohnt wurde. Auch in dem liber memorabilium der Pfarre heisst es nur, dass die Baupläne der berühmte Architekt Fischer gemacht und Baumeister Martinelli sie ausgeführt habe.[165])

Wir besitzen von der Kirche verschiedene Darstellungen, theils architektonische Aufnahmen, theils Kupferstiche, aus älterer Zeit. Die frühesten sind die Blätter, IV. Buch, XII.—XV.,

in der ersten Ausgabe des »Entwurfes«, 1721 — im Manuscript von 1712 fehlen sie natürlich noch. Dann folgt das von Kleiner gezeichnete, von H. Sperling gestochene Blatt (32) im Pfeffel'schen Werke von 1724, welches 1727 in die »Pest-Ordnung« aufgenommen wurde. Diese ältesten Darstellungen, welche nach den Rissen, nicht nach der Ausführung, gemacht worden sind, zeigen einige Abweichungen von dem fertigen Bau; so stehen z. B. statt der zwei Engel von Caspar Statuen der Hl. Petrus und Paulus auf den Postamenten der Freitreppe.[166]) In den Feldern der gewaltigen Sockel, auf welchen die Spiralsäulen stehen, sind auf allen drei freien Seiten Inschriften angedeutet. Der Contour der Kuppel ist gedrückter, niedriger und rundlicher, die Haube der Laterne aber halbkugelig, während sie in Wirklichkeit eine bewegte, reichgegliederte Form hat.

In die zweite Hälfte des Jahrhunderts fallen architektonische Aufnahmen des berühmten Gebäudes, welche beweisen, dass es fortan eine bedeutende Schule für die Fachgenossen blieb. Dieselben sind aus Wiener Ateliers und aus den Zeichnensälen der Akademie hervorgegangen und haben darum besonderes Interesse, weil auch sie in Details mit dem fertigen Werke nicht immer stimmen. Hier erscheinen die Variationen aber als nachträgliche, als merkwürdige Belege von den Veränderungen des Geschmacks und Stils, denn offenbar entstanden sie dadurch, dass solche Professoren und Schüler der folgenden Zeit an der Vorlage in ihrem und ihrer Tage Sinn bessern zu dürfen glaubten. Von einer hiehergehörigen Zeichnung des Architekten Franz Rosenstingl habe ich schon Bericht gegeben; sie ist heute im Besitz der Bibliothek des Wiener Architekten- und Ingenieurvereines.[167]) Wenn ich an jenem Orte noch im Zweifel war, ob Rosenstingl's Varianten auf einen älteren Zustand des Bauprojectes zurückzuführen seien, auf welchem seine neue Aufnahme basierte, oder, ob sie willkürliche, später gemachte wären, so halte ich mich von letzterem nun auch aus Stilgründen völlig überzeugt. Die wichtigsten Differenzen sind aber folgende:

Die beiden Eckpavillons haben bedeutendere Höhe, ihre Spitzen reichen bis etwa zum ersten Viertel der Kuppel-(Schaalen-) Höhe oder fast bis zur Spitze der Laternen auf den Spiralsäulen, was sehr ungünstig wirkt. Das unterste Geschoss des

Pavillons ist aber so hoch wie wirklich, d. h. bis zum Tympanon des Porticus reichend, dagegen ist das Mittlere (wo das viereckige Fenster) höher. Neben dem Fenster statt der einfachen vertieften Wandfelder je zwei flache Wandpilaster mit korinthischen Capitälen. In dem bekrönenden Flachbogen neben der Uhr Flügel.[168]) Der krönende Aufsatz mehr im Rococcogeschmack decorirt, mit hängenden Guirlanden etc. Das Kupferdächlein höher und schlanker, ebenso die Abschlussfigur (Liebe), welche in der weggestreckten Rechten ein Herz hält. Das Durchgangsthor hat keine Chambrane (mit Bleistift aber dazu corrigiert), dafür im Scheitel ein Rococco-Ornament und darüber nur einen Feston.

Die Spiralsäulen. Sockel höher und schmäler. Säulenfuss hat nur Einen Wulst mit darauffolgendem Band. Säulenhals mit Rosetten besetzt. Schäfte merklich sich verjüngend. Die vergoldeten Adler sitzen nicht unmittelbar auf der Abakusplatte, sondern erst auf einer, darauffolgenden, also mehr zurücktretend, was aber an der Säule rechts mit Bleistift corrigirt ist. Die Laternen viel schwächlicher, mit mehr Bogen, daher schmälere Pfeiler zwischen denselben. Die Blechhaube geschweift statt halbkugelig.

Die Mittelpartie mit dem Porticus. Die Motive der Engel auf den Treppenpostamenten verschieden von den vorhandenen. Fenster neben dem Porticus anders umrahmt, mit Rococco-Ornament. Im Giebelfeld die Aufrichtung der ehernen Schlange statt Stanetti's Pestbild. Thüre in die Kirche niedriger, daher die darüber befindliche Inschrifttafel höher.

Die Kuppel. Am Tambour in den Feldern unter den Säulen und Pilastern kleinliche Rococcoschnörkel. Die Fenster haben andere Bekrönung, in Giebelform statt Schlusssteine. Die Engel Mattielli's stehen in Nischen auf Postamenten zwischen den Säulen, reichen daher höher hinauf. Das letzte Glied des Tambours, welches in natura flach und ziemlich ungegliedert, ist stark mit Gesimsen und Verkröpfungen belebt. Die Ochsenaugen, Figuren und Vasen am Fuss der Schale viel zu klein, das Blechdach durch Linien und Schnörkel im Rococcogeschmack belebt. Die Fenster in der Laterne analog jenen im Tambour von anderer Einrahmung und Abschluss.

Ich erachte die hübsche Zeichnung daher für eine Studie nach dem Vorbilde der Wirklichkeit, wobei der spätere Künstler, nach seinem Gefühle stilgemässe Veränderungen einfliessen liess. Beziehungen auf die Phase des Baues, wie er sich nach den Stichen im »Entwurf« darstellt, sind bei Rosenstingl nicht vorhanden.

Im Grundriss ist z. B. Folgendes abweichend: Der Tambour hat zwischen den Fenstern immer nur Eine Säule statt eines Paares.

Noch schönere Aufnahmen brachte 1887 eine Auction bei G. Posonyi in Wien[169]), zwei, 65·5 *cm* hoch, 46·5 *cm* breit, fleissig ausgeführte Tuschzeichnungen, coloriert, Aufriss der Façade und Achsenschnitt, darunter die Grundrisse, bez. Jos. Fischer. Die Blätter sind nun in meinem Besitz. Dieser Namensvetter des grossen Künstlers — aber nicht aus seiner Familie stammend — ist vielleicht jener »Herr Fischer, Professor«, welchen Kurzböck[170]) in der Reihe der damals zu Wien lebenden Architekten aufzählt. Das wäre aber Vincenz Fischer, wenn dieser nicht etwa Joseph Vincenz geheissen haben sollte. Er war 1729 in Baiern geboren, wurde akadem. Professor in Wien, Architekt und Architekturmaler und starb daselbst 1810, ein sehr tüchtiger Künstler, von welchem noch manche liebliche Malereien vorkommen.[171]) Es gibt übrigens noch mehrere Architekten Fischer in jener Periode zu Wien, z. B. den Adjunct der n.-ö. Civilbau-Direction und Mitglied der Akademie, Johann[172]), und noch einen Architekten und Akademiker Johann, welche beide ins XIX. Jahrhundert herüberreichen, einen Joseph finde ich aber nur in dem Landschaftszeichner und Stecher, welcher später Director der Eszterházy-Galerie wurde.[173]) Es ist mir jedoch sehr unwahrscheinlich, dass dieser jemals, den Blättern entsprechend, gezeichnet haben dürfte, und so muss ich bekennen, dass ich über die Bestimmung ihres Urhebers rathlos bin.

Die Zeichnung lässt sich einfach eine geistlose Vernüchterung des Originales nennen, ganz den Geist des Josephinischen und noch späteren Baubureaus athmend; es ist beinahe komisch, zu sehen, wie dem Fischer von Erlach'schen Genius hier die Flügel beschnitten wurden! Das ohnehin so massvoll angewendete Ornament wurde fast überall abgeschafft, die prunkvollen Vasen

in jene langweiligen Gefässe umgewandelt, welche im Empire so sehr grassieren; das Figurale wurde weggelassen (später aber von einer Stümperhand äusserst primitiv nachgetragen und willkürlich z. B. im Frontispice ein Opfer dargestellt!), die Trajanssäulen verjüngen sich merkbar, die Seitendurchgänge wurden weniger hoch, an den grossen Tambourfenstern die Chambranen weggelassen, auf der Laterne alle Vasen etc. Im Innern entbehrt die Kuppelhaube der Cassettierung.[174])

So grossartig auch das erhabenste Werk unseres Meisters sein mag, so theilt es doch mit der Mehrzahl zeitgenössischer Schöpfungen das Schicksal, dass es als Bauwerk des verwerflichen Barockstiles nur sehr wenige und fast durchweg schiefe Beurtheilungen erfahren hat. Einiges hievon wurde ja bereits erwähnt. Nicolai steht ganz auf dem Niveau der Zeichner Rosenstingl und Jos. Fischer, wenn er,[175]) trotz einigen Lobes der Wirkung und des majestätischen Ansehens, allerlei vom Einfachheitsstandpunkt seinerzeit zu bemängeln hat. Die Kuppel, meint er, »ist nach Fischer's Manier eher zu hoch,«[176]) die kleinen rückwärtigen seien etwas zu niedrig, das Innere prächtig, aber zu bunt, — denn seine Epoche liebte die getünchten Wände. Die vielen Linien, Verkröpfungen, Farben, zerstreuen den Blick, so dass der grosse Eindruck fehle. (!) Das Gebäude gehöre übrigens zu den schönsten modernen Kirchen. Als sein Ideal aber bezeichnet Nicolai bei dieser Gelegenheit Sct. Blasien im Schwarzwald, »das vollkommenste, moderne geistliche Gebäude in Deutschland,« an dem ihm charakteristischerweise seine Nüchternheit am besten gefällt. »Die ganze Kirche ist weiss angestrichen, der Chor ist mit einem sehr blass rothen Marmor bekleidet,« schwärmt er weiter. In jenem Sct. Blasien hat der spätere allgewaltige Wiener Hofarchitekt der Kaiser Franz-Zeit, Aman, studiert, der in Rom mit Hackert, Tischbein und ähnlichen zahmen Seelen zusammenlebte und dann Fischer's Schönbrunn »verbesserte«. So hängen die Dinge zusammen!

Die Grossartigkeit der Karlskirche hat selbst auf den griesgrämigen Milizia etwas besänftigend gewirkt, so dass er, wenigstens im Anfang seines Artikels, lobende Ausdrücke findet. Im Verlauf wird er übrigens wieder der Alte und endet glücklich mit seinen beliebten Verurtheilungen alles

Desjenigen, was nicht dem Regelbuch der Akademie entspricht.[177])

»La Chiesa di San Carlo Borromeo, che l'Imperador Carlo VI. per un suo voto fece edificare nel 1716, è un' opera celebre e grandiosa. La di lei pianta si può dire una bella croce greca coperta da una cupola elittica. Una comode scalinata introduce ad un semplice portico di sei colonne Corintie con maestoso frontespizio sopra. Dal portico si passa in un avantitempio adornato di colonne Joniche gemellate, presso alle quali sono di qua e di là due colonne parimenti Joniche e gemellate, ma più grandi delle prime, e sopra alti zoccoli; onde fanno con quelle una gran dissonanza, tanto più, che queste non reggono che un inutile sopraornato con istatue sopra. Alle braccia delle croce sono altre colonne consimili a queste; e così sono anche quelle rimpetto all' ingresso, cioé all' altar maggiore, dietro al quale l'edifizio termina in semicircolo, e dietro a questo è il coro assai semplice. Il basamento inferiore della cupola è adornato di pilastri Corintj sopra altissimi piedestalli; e questi si fatti pilastri secchi taglian il cornicione inferiore, e discordano con quelle colonne Joniche. Il tamburo interiore di essa cupola è anche di pilastri Corintj, ma di più gemellati, e per maggior disgrazia posanti per la metà in falso. Risulta quindi chiaramente, che se il piano della Chiesa è ingegnoso, la disposizione degli ordini è ingrata, ed il gusto degli ornati, delle porte e delle finestre è lontanissimo dal buon gusto. La facciata poi non ha di buono che il predetto portico, ed anche sul suo frontone sono delle statue, che colassù mal convengono. A' fianchi di esso portico incominciano le mistilinee, in mezzo alle quali si ergono due colonne cocleari del gusto di Vienna, con in cima goffi campanili. A canto a queste colonne terminan la facciata due edifizj per orologj, pesanti, mastini e pieni d'abusi. In mezzo s'erge la cupola, in cui i risalti e le bizzarie sono senza fine.«

Sowie die Aera des classicistischen Empire's war natürlich auch die darauffolgende der Romantik und Gothikschwärmerei mit dem Werke nicht zufrieden. So sagt z. B. Nagler:[178]) »Der Gesammteindruck ist mächtig und das Frontispice von einer Opulenz und Ueberladung, welche damals als die höchste

Grossartigkeit gepriesen wurde.« Und zur Belustigung des Lesers sei noch das Wort der Engländerin Ms. Trollope hergesetzt, welche Fischer's höchste Leistung — barbarisch findet.

Über die Altarbilder der Kirche findet man in sämmtlichen älteren Berichten schon richtige Angaben, weshalb ich hier nicht die gesammte Literatur wiederanführe, nur sagen die meisten, auch Laube, statt Scuppen, — Skippen oder Scippen. Der Hochaltar hat nur plastischen Schmuck von Prokopp, Sct. Karl knieend, von Wolken umgeben. Die Gemälde der Nebenaltäre sind: Anton Pellegrini, Heilung des Gichtbrüchigen; Daniel Gran: Sct. Elisabeth Almosen vertheilend; derselbe: der römische Hauptmann, 1736. Van Scuppen: Der h. Lucas; Seb. Ricci, Mariae Himmelfahrt (kostete 6000 fl.); Martino Altomonte: Die Witwe von Nain. Ausgezeichnete Leistungen der Kunstindustrie sind ferner die Tischlerarbeit des Musikchors, der Betschemel mit dem Relief der h. drei Könige,[179]) die Thüren der Sacristei, die eisernen Fenstergitter. Die Kirche besitzt acht im Ass-dur-Accord wunderbar gestimmte Glocken vom Giesser Johann Dival in Wien.[180])

Meine vorliegende Arbeit ist so vielfach diejenige des Gärtners, der nicht nur Nutz- und Zierpflanzen anzubauen, sondern auch genug wertloses Unkraut auszujäten hat, um den Boden rein zu machen. Es haben sich in der Literatur über Fischer eine Unzahl Irrthümer eingeschlichen, welche ich, wo nur möglich, für immer zu beseitigen trachte. Ich muss daher auch folgendem Gegenstande Betrachtung widmen.

In seinem schon mehrmals angezogenen Artikel über unsere Meister sagt Dlabacz,[181]) dass derselbe Gebäude Wiens in kleinen Mediankarten herausgegeben hätte. Diess ist nichts Anderes als das grosse Werk der »Prospecte«, von welchem im Folgenden gehandelt werden soll. Mediankarten heissen Blätter, Papiere, Carte, von mittlerem Format, eine Formatbezeichnung also. Gleichwohl wurde der Ausdruck aber öfters missverstanden und an einen Plan, Stadtplan, gedacht, dessen Urheber Fischer gewesen wäre, der aber niemals eine derartige Arbeit hervorgebracht hat. Eine Probe leichtsinnigsten Geschreibsels liefert diesbezüglich Jos. von Bergenstamm.[182]) Er gibt eine Schilderung Wiens im Jahre 1725, welcher ein

novellistischer Faden eingewoben ist. Ein Fremder sucht im Buchladen einen Stadtplan, um sich orientieren zu können, ist aber von seinem Erfolge nicht befriedigt, »denn der Plan Wolmuet's und Hirsvogel's vom Jahre 1547 war doch schon veraltet, und jener Fischer's ebenfalls. Andere waren nicht zu finden.« Dazu gibt der Verfasser noch folgende Note: »Von Letzterem (dem angeblichen Plane Fischer's) ist, soviel bekannt, nur noch ein einziges vollständiges Exemplar vorhanden. Herr Ignaz di Pauli von Enzenbühl, ein sehr thätiger Freund der Topographie Wien's, ist der Eigenthümer dieses Schatzes.«

Wie kaum gesagt zu werden braucht, liegt hier einfach eine Verwechslung mit dem grossen Stadtplan von Marinoni, Anguissola und Hildebrand aus dem Jahre 1706 vor, von welchem in des Letzteren Biographie bereits die Rede war. Es ergibt sich das ganz klar aus einer Bemerkung Schlager's,[183]) welcher sagt, er kenne nur drei Exemplare des Marinoni'schen Werkes: eines bei dem k. k. Hofkriegsrath, eines im Wiener Bürgerspital-Archiv und das dritte in der di Pauli'schen Sammlung, welches damals (1850) schon in Schlager's eigenen Besitz gekommen war. So scheint es denn, dass auf unserer alten Wiener Literatur geradezu ein Fluch liegt, der sie Fischer und Hildebrand bei allen möglichen Gelegenheiten verwechseln liess!

Das grosse Werk der Ansichten von hervorragenden Baulichkeiten Wien's erschien in drei Auflagen, resp. Fortsetzungen, die erste 1713, die zweite 1715, die dritte 1719. Die erste führt den Titel: »Prospecte und Abrisse einiger Gebäude von Wien, daselbst gez. von J. E. F. v. E.« Sie enthält sechzehn Stiche in kleinem Querfolio, — dem Medianformat, und eine Dedications-Vorrede an den Grafen Philipp Sigmund von Dietrichstein, welche von J. E. Fischer, dem Sohne, gefertigt ist. Sie hat das Datum vom 26. Mai 1713. Der Stecher ist, wie auch in den beiden andern Ausgaben, der schon erwähnte Delsenbach. Die zweite hat den Titel: »Anfang einiger Vorstellungen der vornehmsten Gebäude sowohl innerhalb der Stadt als in deren Vorstädten von Wien, wovon mit der Zeit das Abgehende nachfolgen soll.« Hier finden wir eilf Blätter zugegeben. Die dritte Auflage hat den Haupttitel wie die zweite: »Anfang

einiger Vorstellungen« etc., dann den Specialtitel wie die erste: »Prospecte und Abrisse einiger Gebäude« etc. mit dem Zusatz: »Man ist bedacht, das Uebrige nächstens herauszugeben,« endlich das dem Unternehmen durch Karl VI. am 26. Januar 1719 ertheilte Privilegium. Diese Ausgabe umfasst dreissig Blätter.[184]) Das 17. Blatt »Schönbrunn, Niederer Prospectus des Einganges« ist von Fischer dem Vater gezeichnet und nicht von Delsenbach, sondern von Engelbrecht und Pfeffel gestochen, somit also, wie bereits bemerkt, ein ursprünglich für den »Entwurf« bestimmtes Blatt, welches in dessen Manuscript-Exemplar von 1712 ja auch schon vorkommt und später erst in dieses Werk übernommen wurde. Der Zeichner aller übrigen Ansichten in demselben ist immer der jüngere Fischer.

Die dritte Auflage von 1719 kennt auch Adelung,[185]) wenn er aber ferner anführt: »Entwurf einer historischen Architectur von alten und neuen Gebäuden zu Wien,« daselbst 1721, fol., so ist das eine irrthümliche Confundierung des in Rede stehenden mit dem bereits besprochenen älteren Werke. Und wenn endlich P. E. Richter eine neue, grosse Entdeckung gemacht zu haben meint, indem er vermeldet, dass Fischer junior Autor eines grossen Werkes: »Anfang einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude« etc. ex 1715 sei, so gehört das so zur Art und Weise der nordischen Herren, die in Wien immer ganz ungeniert auch den Stephansthurm oder den Kahlenberg erst zu entdecken gewohnt sind.[186])

Auf dem Titelblatte 3 sieht man unter einem schattigen Baume die Donau und den Wienfluss mit ihren Wasserurnen ruhen, im Hintergrunde prachtvolle Paläste und Säulenhallen mit Gärten, Fontainen und Balustraden, in der Mitte aber einen gewaltigen Steinblock, auf dessen Vorderseite das Bild der Stadt gezeichnet ist. Oben schwebt der Adler mit der Kaiserkrone. Das Bild Wien's gibt uns die alte innere Stadt ganz genau innerhalb ihres Mauerngürtels, im Vordergrunde aber ein Stück Vorstadt, welches mit seinen ganz aus der Phantasie geschaffenen prachtvollen Palastbauten keineswegs der Wirklichkeit entspricht, sondern nur deutlich beweist, wie sich in den Köpfen der damaligen Architekten der Traum von einer neuen Prachtstadt Wien grossartig entfaltet hatte.

Taf. 4 stellt das Eugen'sche Stadtpalais vor. Fischer jun. — Delsenbach.

Taf. 5. Die bereits erwähnte Schlittage auf dem Neuen Markte. Von denselben.

Taf. 6. Die Mehlgrube. Fischer sen. und Delsenbach.

Taf. 7. Der Schweinmarkt. Das schon erwähnte Blatt. Fischer jun. — Delsenbach.

Taf. 8. Liechtenstein'scher Palast in der Stadt. Dieselben.

Taf. 9. Das Caprara'sche Haus in der Wallnerstrasse und das Strattmann'sche in der Schenkenstrasse, — nicht das von Fischer gebaute Palais Batthyanyi. Ohne Nennung der Künstler, sehr schlechtes Blatt.

Taf. 10. Die Freiung. Fischer jun. — Delsenbach.

Taf. 10 a. Daun'scher Palast auf der Freiung. — Dieselben.

Taf. 11. Batthyanyi-Palais in der Renngasse. — Dieselben.

Taf. 12. Kirche am Hof. — Dieselben.

Taf. 13. Die Böhmische Hofkanzlei. — Dieselben.

Taf. 14. Der Hohe Markt. — Dieselben.

Taf. 15. Das Palais Questenberg. — Ohne Angabe der Künstler.

Taf. 16. Der Graben. — Fischer jun. — Delsenbach.

Taf. 17. Eingangsthor zu Schönbrunn. — Fischer sen. — C. Engelbrecht und J. A. Pfeffel.

Taf. 18. Schönbrunn nach dem zweiten Entwurf. — Fischer jun. — Delsenbach.

Taf. 19. Das Neugebäude. — Dieselben.

Taf. 20. Das Schwarzenberg-Palais am Rennweg. — Dieselben.

Taf. 21. Das Trautson-Palais ausser der Stadt. — Dieselben.

Taf. 22. Seitenfaçade desselben. — Dieselben.

Taf. 23. Die Orangerie daselbst. — Dieselben.

Taf. 24. Die Paar'sche Reitschule. — Dieselben.

Taf. 25. Das Liechtenstein-Palais in der Rossau. — Dieselben.

Taf. 26. Das Althan'sche Palais in der Rossau. — Dieselben.

Taf. 27. Die Bartolotti'sche Villa in Neuwaldeck. — Dieselben.

Taf. 28. Die Huldenberg'sche Villa in Weidlingau. — Fischer sen. — Delsenbach.

Taf. 29 u. 30. Die Starhemberg'sche und die Engelskirchner'sche Villa auf der Wieden. — Fischer jun. — Delsenbach.

Es sind also sowohl Fischer'sche als fremde und auch viel ältere Bauten, Gesammtansichten von Plätzen, was in dem Werke Aufnahme fand. Wir haben schon gesehen, wie alte Zeichnungen des Sohnes, dann ursprünglich für den »Entwurf« bestimmte Sachen hier verwertet wurden. Offenbar liegt kein fester Plan vor.

Mit im »Entwurf« beibehaltenen Blättern decken sich drei der »Prospekte«, — jedoch bloss gegenständlich, nämlich das Palais Eugen und das Trautson'sche, Haupt- und Seitenansicht, es sind aber keine Abdrücke derselben Platten, sondern neu angefertigte Stiche, eben nicht gelungene, mit anderer Staffage etc. Die »Prospekte« waren für Wien das erste derartige Unternehmen und als solches der Vorläufer des Pfeffel-Kleiner'schen Ansichtenwerkes, dessen Stiche auch schon besser aussehen. Kleiner verstand malerischer zu zeichnen als unsere Architekten, belebte seine Blätter mit lebensreicher, oft sehr lustiger Staffage, auch stehen die verschiedenen Stecher des späteren Augsburger Werkes, wie Sedelmayr, Rembshard, Corvinus, Hattinger etc. viel höher in ihrer Technik als Delsenbach. Dabei wollen wir aber nicht vergessen, dass Fischer sen. zu dem Allen eben den Anstoss gegeben, dass er diese Gattung Publicationen geschaffen, mit grossem künstlerischen und historischen Geiste geschaffen und den Kupferstich in Österreich neubelebt hat. Auch ein Schmutzer wäre später ohne diesen Umstand nicht in Wien aufgestanden.

Aus dem Jahre 1714 haben wir noch eine sehr interessante Kunde von Joh. Bernh. Fischer, welche ihn mit einem seiner genialsten Fachgenossen in Österreich, mit dem geistreichen Architekten der Stifte in Mölk, St. Florian, Herzogenburg, Sct. Pölten, Dürrenstein etc. in Berührung bringt, mit Jacob Prandauer. Über diesen grossen Meister habe ich bisher einige Studien veröffentlicht, Biographisches von neuem

Interesse brachte Fahrngruber herbei und Gurlitt versuchte seine kunstgeschichtliche Bedeutung zu würdigen, wobei der Verfasser nur etwas allzu überschwenglich im Loben seines Helden und gegen Fischer ungerecht geworden sein dürfte.[187]) Es wird eine besondere Aufgabe eines dazu Berufenen sein, Prandauer seinerzeit, wenn archivarische Forschungen sein Leben und Schaffen einmal in helleres Licht gerückt haben werden, seines reichen Genius würdig zu schildern. Hier unterlasse ich es, von dem Meister ein so übersichtlich eingehendes Bild einzuschalten, wie ich z. B. von Hildebrand oder von den Galli-Bibiena, Strudel oder Burnacini gethan habe, weil seine Bedeutung in der Geschichte Fischer's nicht eine so wichtige ist, wie die der Genannten. Wir begegnen ihm nur dieses einemal, wo merkwürdigerweise in dem von Prandauer errichteten Stiftsgebäude zu Herzogenburg Fischer einen Innenraum, den grossen Saal, entworfen hat, aber diese Beziehung ist doch eine ganz lose und hat augenscheinlich keinen weiteren Connex zur Folge gehabt. Nichtsdestoweniger bleibt die Sache sehr merkwürdig. Es ist der einzige mir bekannte Fall, dass Fischer von einem der Stifte, welche fast alle zu jener Zeit grosse Bauten unternahmen, herbeigezogen wurde: sonst ist er stets nur vom Kaiserhaus und vom Adel beschäftigt; die Architekten der geistlichen Häuser in Österreich waren die Carlone, die Prandauer, die Prunner, Allio, Hildebrand, Mungenast, Hayberger etc.

Ohne Zweifel wäre es eine verlockende Sache, die Verschiedenheit des architektonischen Stilprincipes bei Prandauer und Fischer zu erörtern und zu zeigen, wie jeder dieser beiden grossen Künstler auf so abweichenden Wegen zu ihrer, beinahe gleichen Höhe aufgestiegen ist. Jedoch, der verhältnismässig geringfügige Anlass, den ich zu einer derartigen umständlichen Ausführung hier hätte, berechtigt mich nicht zu einer so bedeutenden Belastung meines ohnehin gewaltigen Stoffes. So beschränke ich mich denn auf die Herzogenburger Angelegenheit speciell.

Im Jahre 1714 regierte in jenem Augustinerstifte an der Traisen in Niederösterreich einer der bedeutendsten Pröpste, welche dieses alte Haus gehabt hat, der in Wien geborne Wilhelm von Schmerling, seit 1709 infuliert, seit 1693 Profess.

Ein weiser Oekonom, hatte er die Nöthen der überstandenen Türkenzeit auch finanziell zu heilen verstanden und überdiess ansehnliche Mittel für die Mehrung des Glanzes in seinem Stifte zu sammeln gewusst. Ob nicht vielleicht sein Aufenthalt in Rom, wohin er sich 1701 begab, dazu beitrug, des trefflichen Mannes Kunstsinn zu nähren, das wäre eine berechtigte Frage. Er begann den Neubau des Stiftsgebäudes, der Canonie, — nicht der Kirche, welche erst sein zweiter Nachfolger, Frigdian Knecht (1740—1775), begann, wozu am 26. Juni 1743 der erste Stein gelegt wurde. Dieser Kirchenbau, sowie die noch spätere Errichtung des prachtvollen Thurmes fällt sowohl über des älteren Fischer als über Prandauer's Lebensziel hinaus, die Architekturen sind aber im Geiste des letzteren durch dessen Schüler Franz Mungenast von Sct. Pölten gedacht und ausgeführt worden.

Unter Propst Wilhelm handelte es sich vorerst also bloss um das neue Stiftsgebäude. Nach handschriftlichen Aufzeichnungen des 1779—1780 regierenden Praelaten, früheren Dechanten, Augustin Bayer, aus welchen uns neuestens Georg Baumgartner einige schätzenswerte Kunstnachrichten mitgetheilt hat[188]), wendete sich Propst Wilhelm an Prandauer, den in Mölk und Sct. Florian bereits erprobten Meister, virum in arte peritissimum, und so entstanden zu Lebzeiten des Praelaten von dem gewaltigen, projectierten Viereck des Stiftsbaues noch der Südtract, der Osttract und der nördliche bis zum Hauptportal. Seine Nachfolger, Leopold von Planta und Frigdian Knecht, setzten das Werk fort, doch ist die Westseite bis heute unvollendet geblieben.[189]) Den Grundstein legte man am 25. Mai 1714.

Weiters heisst es in dem Bayer'schen Manuscripte, dass den grossen Saal im Osttracte der kaiserliche Architekt Baron von Fischer senior zeichnete und vollendete — delineavit et perfecit. — Die Quelle spricht sich leider nicht ausführlicher und genauer aus, das Mitgetheilte ist alles, was wir von der Sache wissen; erheischt daher umsomehr einige Erwägung. Fürs Erste sei bemerkt, dass im Jahre der Grundsteinlegung des Gebäudes dieses reiche Saalinterieur wohl gewiss noch nicht fertig gewesen sein kann, — ich fügte gleichwohl die Sache unter 1714 hier ein, weil ein anderes Datum als dasjenige

dieses Baubeginnes in der Angelegenheit nicht gegeben ist. Ich muss ferner gestehen, dass ich beinahe an eine irrthümliche Zuweisung des Werkes an den Vater Fischer gedacht hätte, und der Vermuthung war, es dürfte eher vielleicht der Jüngere die Ausschmückung des Saales entworfen haben, — nicht aus Stilgründen, denn diese Architektur hat nichts besonders Entscheidendes sowohl für den Einen wie für den Anderen, auch nicht wegen des beigesetzten Barontitels, der allerdings eigentlich nur dem Sohne seit 1735 gebürte, aber, wie wir gesehen haben, nach alter österreichischer Manier auch dem Vater als Herrn Fischer von Erlach von allen Instanzen und Personen gemüthlich beigelegt wurde. An den Sohn dachte ich, weil der ganze Stiftsbau, soweit er überhaupt fertig ist, sehr spät nach Johann Bernhard's Tode erst vollendet ward, ja, die Fresken der Decke in genanntem Saale malte gar erst Bartholomaeus Altomonte 1772. Indessen müssen wir uns an die ganz bestimmten Angaben Bayer's halten, welcher ausdrücklich Fischer senior sagt, und vorläufig also diese sehr schöne Leistung des Künstlers zwischen 1714 und 1723 ansetzen. Räthselhaft bleibt es aber, weshalb nicht Prandauer, der doch erst nach dem ä. Fischer — 1726 — gestorben ist, diess Saalinterieur in seinem eigenen Stiftsbau einrichtete, an dem er ja noch fortwährend zu thun hatte, umsomehr, als er in Sct. Florian und Mölk ja glänzend genug den Beweis geliefert hatte, wie prächtig er auch Innenräume zu zieren verstehe. Sollte etwa seitens des Bauherrn das Verlangen, den berühmten kaiserlichen Architekten der Residenz an sein Haus gezogen zu haben, entscheidend geworden sein? Ähnliches kam wohl vor: auch in Sct. Florian liess man den grossen Gran die Entwürfe für Deckenfresken beurtheilen und erst nach seiner Zustimmung von Altomonte ausführen, den man doch im Hause hatte, wie hier Prandauer.[190]) Übrigens hätte nach dem Ausdrucke perfecit hier Fischer mehr gethan, als bloss den Entwurf für die Saalarchitektur geliefert. Es wurde bereits auf die Verwandtschaft dieses Interieurs mit dem Saal im Trautson-Palais hingewiesen.

Im Jahre 1714 entstand in Prag ein hervorragendes Monument der Bildhauerkunst, dessen Entwurf von unserem Meister herrührt. Es ist das Grabdenkmal Johann's Wenzeslaus Wratislaw

Grafen von Mitrowiz in der Kirche des hl. Jacob daselbst. Auch in diesem Falle sind wir über die Umstände, unter welchen das ansehnliche Werk entstanden, nur höchst ungenügend unterrichtet; die Nachrichten fliessen spärlich, vieles bleibt der Combination anheimgegeben. Fischer lieferte wahrscheinlich nichts als die Zeichnung, ob in Prag selbst oder von Wien aus, wissen wir nicht; doch dürfte anzunehmen sein, dass er sich wegen der Ausführung dieses Werkes gewiss einmal oder öfter nach der Hauptstadt Böhmens begeben haben dürfte. Er hat die Zeichnung, wie wir schon wissen, dann in die Ausgaben des »Entwurfes« (IV. Buch, Taf. XXI.,) aufgenommen, mit dem Titel: »Grabmahl Ihrer Excell: Waylandt Graffen Johann Wenzel Wratislaw von Mitrowiz, welches im Jahr 1714 in der Kirchen bey S. Jacob zu Prag durch Veranstaltung Seines H. Schwagern Ihro Excell: Graffen Leopold Schlick, König: böhm. Obristen Canzlern, auffgerichtet worden ist.« Die Autorschaft bezeugt die Unterschrift: »J. B. Fischers d'Erl. inv. et delin.,« was im Text wiederholt wird, mit der Angabe der Höhe des Monumentes: »structuram excedentem Altitud. 30 Ped. invenit et delineavit Dn. Joann. Bernard. Fischers ab Erlach S. C. M. primus Architectus.« Der Schluss der langen Inscription des Denkmals belehrt uns endlich darüber, dass die Aufstellung erst im folgenden Jahre fertiggebracht wurde: »Haeredes agnatique M. H. faciundum curav. a Ch. MDCCXV;« und die Figuren fanden gar erst 1716 ihre Vollendung.

Auch bei diesem Werke hatte Heraeus die Hand im Spiel. Er war schon bei Lebzeiten in Beziehungen zu dem Grafen gestanden, an den er ein Gedicht gerichtet hatte. In demselben wird Mitrowiz gerühmt, dass er Mazarin's und Armand's Listen zuschanden gemacht, Marlborough gewonnen und die Anschläge des Schwedenkönigs durch seine diplomatische Kunst abgewendet habe.[191]) Von Heraeus sind auch die Inscriptionen des Denkmals. Er theilt dabei mit, dass es Schlick maximis impensis gestiftet, Fischer aber erfunden und gezeichnet habe; Schlick nennt er dabei Rath des Kaisers, Obristkanzler von Böhmen und General-Feldmarschall.[192])

Mitrowiz, welcher am 21. December (n. A. am 31. Dec.) 1712 gestorben war, ist als Obristkanzler von Böhmen Schlick's

Vorgänger gewesen. Er hatte den, ebenfalls von Fischer, wie wir hören werden, geführten Bau der böhmischen Hofkanzlei in der Wipplingerstrasse zu Wien begonnen, den dann Schlick vollendete. Wir treffen den Künstler also wieder unter der Protection böhmischer Adeliger. Die Familien dieser beiden Schwäger standen aber auch zu anderen vornehmen Geschlechtern in Beziehung, welche wir schon öfters unter den Gönnern des Architekten gefunden haben; so hatte Graf Gundaker von Althan Maria Elisabeth Gräfin Wratislaw-Mitrowiz zur Gemahlin, und zwar seit 17. October 1706[193]), wie schon bei Besprechung des Althan'schen Lustgebäu's in der Rossau gesagt wurde.

Von dem Monumente äussert Dobrowsky[194]): »Eben darinn (im »Entwurf«) stösst uns das Grabmaal in Kupfer auf, das nach seiner (Fischer's) Erfindung bey St. Jacob dem Grafen J. W. von Wratislaw im Jahre 1714 errichtet worden. Ferdinand Brokoff hat es in Marmor (sic!) gehaut (sic!). Von der Ausführung in Kupfer, die ziemlich schlecht gerathen, wird man sich kaum, dem prächtigen Denkmaale angemessene Vorstellung machen können.« In der Biographie Prokoff's heisst es bei Dlabacz[195]): »Am meisten verewigt sein Andenken das Grabmal bei S. Jacob neben dem Altare der h. Jungfrau Maria, das er nach Erfindung des berühmten k. k. Architekten Joh. Bern. Fischers von Erlach gearbeitet, und welches alle Fremde besehen, und als ein grosses Meisterstück rühmen.« Ohne Bedeutung ist die Beschreibung bei Schottky[196]), wo es heisst: »nach Angabe Fischer's.« Ebe findet das »Mikrowiz«- (sic!) Denkmal »in der schlimmsten malerischen Richtung der Zeit«, was wir weiter nicht in Untersuchung ziehen wollen.[197])

Fischer hat sich mit diesem Unternehmen wieder als grosser Plastiker im decorativen Sinne gezeigt. Von Architektur ist eigentlich nichts an dem ganzen Monumente, obwohl das Hauptmotiv eine Pyramide vorstellt, an die sich der figurale Schmuck, jedoch völlig frei-malerisch, angliedert. Auch hier dürfte eine römische Reminiscenz vorwalten, und zwar die Cestius-Pyramide, welche später noch so oft, bis auf Canova's Christinen-Grabmal, verwandte Anwendung finden sollte. Ich glaube, dass Fischer einer der Frühesten gewesen, welcher das Motiv gebrauchte, und es entspricht das auch so ganz seiner historisch-antiquarischen Schaffensweise.

Die Pyramide ist in einer Nische der Kirchenarchitektur eingeschlossen und ruht zunächst auf einem breiten Sockel, dessen Vorderseite die Inschrift einnimmt. Dann folgt der Sarkophag mit dem Wappen des Verstorbenen, welcher auf dem Deckel sitzt, in den Schoss einer weiblichen Figur geschmiegt, auf deren Stirne eine Flamme brennt, während ihre Linke ein Sternendiadem emporhält. Der Graf ist geharnischt, die Augen eben schliessend, welche auf dem Kreuze in seinen Händen geruht hatten. Die Form des letzteren, unten in den Anker ausgehend und mit dem altchristlichen Monogramm Christi verbunden, ist sehr merkwürdig, denn eine solche Form ist in jener Zeit nicht häufig gebräuchlich und weist wieder auf Fischer's römischen Aufenthalt und seine antiquarischen Studien hin. Rechts unter dem Sarkophag sitzt eine Weinende, welche das Haupt vorbeugt, zu ihren Füssen Bücher, rechts neben dem Sarge steht Saturn, die abgelaufene Sanduhr erhebend, höher oben links schwebt ein Genius mit der Tuba, die Hauptinschrift an der Vorderseite der Pyramide einschreibend. Die Spitze der Pyramide ist abgebrochen und mit Epheu bekränzt — ein frühes Symptom der Neigung zum Romantischen und Ruinenhaften, welches Moment in diesen Tagen bereits seinen Spuk anzuheben beginnt.

Die obere Hauptinschrift lautet:

D. O. M. S.
REVERENDISSIMO
ILLVSTRISSIMO
ET EXCELLENTISSIMO
VIRO
IOANNI WENCESLAO
S. R. I. COMITI
WRATISLAV DE MITROWIZ
& c.
TERTIO SVAE GENTIS IN BOIAEMO
ORD. EQV. S. IO. MAG. PRIORI
S. CAES. ET REG. MAIESTATIS
A SECRETIORIBVS CONSILIIS
ATQVE REGNI BOIAEM. SVPREMO
CANCELLAR.

Ich unterlasse es, den Wortlaut der langathmigen Sockelinschrift hier wiederzugeben, welcher nur Lobsprüche der Eigenschaften des Todten enthält und von seinen Verdiensten um Kaiser und Staat, seinen Gesandtschaften und diplomatischen Actionen handelt. Die Inschrift hat eine solche Länge, dass man sie in drei Columnen nebeneinander auf der Sockelfläche unterbringen musste. Im »Entwurf« kann man sie in ganzer Entwicklung reproduciert lesen.

Dagegen möge angeführt werden, was meines Wissens in keinem der hiehergehörigen Werke bemerkt ist, dass die Figuren des Monumentes keineswegs von Marmor, sondern aus weissem Stuck gearbeitet sind; das Wappen zeigt rothe und schwarze Bemalung, Krone und Cartouche sind vergoldet. Auf dem Mantel des Saturn fand ich die Inschrift:

HÆ
STATUÆ
FACTÆ
A
BROKOFF
1716.

Die gänzliche Herstellung des Denkmals nahm somit drei Jahre beiläufig in Anspruch.

Als kaiserlicher Gesandter in London hatte der Graf stets für die Erhaltung guter Beziehungen zwischen beiden Höfen gewirkt und besass viel Einfluss bei Marlborough. An der Schlacht von Hochstädt hatte er theilgenommen, zahlreiche ehrenvolle Unternehmungen zierten sein Gedächtniss. Er war ältester Sohn des Grafen Franz Christoph und der Gräfin Maria Elisabeth, geb. Waldstein, der Vater war Statthalter von Böhmen und Kammerpraesident gewesen. Seine Geburt fiel in das Jahr 1670. Bei der böhmischen Hofkanzlei diente er schon 1695 als Assessor. Bald zu den wichtigsten Missionen berufen, gewann er das Vertrauen Kaiser Leopold's, sowie Joseph's und Karl's VI. Sein Briefwechsel mit letzterem ist uns noch erhalten. Das Porträt des durch gewaltiges Embonpoint ausgezeichneten Ministers ist bei Arneth gegeben.[198]) Unter den grossen Staatsmännern seiner Zeit am Wiener Hofe stand der Graf zu Eugen in freundschaftlichsten Beziehungen, war aber ein Gegner des

Reichs-Vicekanzlers Grafen Friedrich Karl Schönborn. Ich füge noch hinzu, dass die obenerwähnte Gemahlin des Grafen Gundaker von Althan Schwester des Verstorbenen war. Die zweite Schwester Maria Josepha hatte in dessen zweiter Ehe am 6. Februar 1695 der Reichsgraf Leopold Anton Schlick zu Passaun geheiratet.

Leider liegt gar kein Anhalt vor, um einen Schluss ziehen zu können, ob Fischer mit diesem bedeutenden und geistreichen Cavalier auch noch wegen anderer Unternehmungen in Verkehr gestanden sein möge. Es ist mir gar nichts darüber bekannt, ob Mitrowiz ein Kunstfreund gewesen; die Quellen sprechen nur von seinen Staatsgeschäften und heben ausserdem seine ausserordentliche Gastfreundschaft hervor. Arneth rühmt seinen feinen Verstand, Empfänglichkeit für grossartige Gedanken und weitreichende Entwürfe, aus welchem Grunde denn auch zwischen Eugen und ihm die schönste Harmonie obwaltete. All dies wären freilich Momente, aus denen man auch auf Vorhandensein von Kunstsinn schliessen könnte, uns ist aber nur der eine Umstand bekannt, dass Wratislav als Obrister Kanzler des Königreichs Böhmen und Vorstand der böhmischen Hofkanzlei in Wien kurze Zeit vor seinem Tode durch Fischer den Neubau der Hofkanzlei beschloss, deren Bureaux in der Wipplingerstrasse bisher in alten, winkeligen Wohnhäusern höchst ungenügend untergebracht gewesen. Er sah wohl kaum mehr den ersten Anfang des Baues. Die Beziehung des Grafen durch seine Schwester zu Graf Althan macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, dass Fischer auf diesem Wege ihm bekannt und mit dem Unternehmen betraut worden sei. Der Bau der Hofkanzlei füllte gerade die Zeit bis zum Beginne desjenigen der Karlskirche aus; wir hätten also eigentlich früher bereits dieses Objectes gedenken sollen, doch war es zweckmässiger, die Erörterung über das Mitrowiz-Grabmal vorausgehen zu lassen, dessen Geschichte mit derjenigen des Palastes so innig zusammenhängt.

Über den Prager Bildhauer Johann Ferdinand Prokoff, welcher die Ausführung besorgte, sowie die ganze Künstlerfamilie, aus der er stammt, habe ich eingehend bereits gehandelt.[199]) Mit den beiden Fischer stehen die Prokoff in mehr-

fachem Verkehre. Wir sahen bereits Ferdinand als Verfertiger des Modelles zum Hochaltar der Karlskirche und mit dem jüngeren der beiden Baukünstler werden wir ihn 1727 an der von jenem errichteten kurfürstlichen Kapelle im Breslauer Dome thätig finden, wo er die Bildhauerarbeit des Altars besorgt. Endlich ist sein Werk das ebenfalls nach Joseph Emanuel's Entwurf gearbeitete Monument des Grafen von Wolff in der Elisabethkirche zu Breslau. Beide letztgenannten Sculpturen soll er in Wien gemacht haben, was mir keineswegs glaubwürdig vorkommt.[200])

Ich kenne ausser dem Stiche im »Entwurf« noch eine photographische Darstellung des Monumentes, in der es ungleich vortheilhafter als dort erscheint,[201]) ferner eine Zinkographie in dem Werke: A. Sedlacek, Hrady, zámky a tvrze české, Praha, 1887, VI. Heft, pag. 95.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin zu bemerken, dass mich, wennauch alle Beweise mangeln, stets die Vermuthung erfüllte, als wie wenn auch das Grabmal des Grafen Leopold Joseph's von Schlick, des Gründers des Mitrowiz'schen und grossen Maecenas Fischer's, von diesem bei Lebzeiten des Grafen oder später durch Joseph Emanuel entworfen worden wäre? Schlick starb 1723. Das Monument befindet sich im Sct. Veitsdom in Prag.[202])

Im Jahre 1714 wurden Johann Bernhard fünf Procente Interessen anlässlich der Rückstände seines Hofgehaltes beim Wiener Stadtmagistrat, d. h. also im Banco, angewiesen.[203])

Wir kommen nun zur Besprechung einer der gelungensten Palastbauten Fischer's, der kön. böhmischen Hofkanzlei in der Wipplingerstrasse in Wien, gegenwärtig dem k. k. Ministerium des Innern eingeräumt. Während ältere Spuren auf eine Bewahrung des Archivs der Hofkanzlei in der Wiener-Neustädter Burg hinweisen, scheint der Sitz des Amtes im XVII. Jahrh. nach Wien gekommen zu sein. Es wurde dann das Haus des kgl. böhmischen Hofsecretärs und Appellationsrathes Daniel Freyesleben von Bischoffen in der Wipplingerstrasse gemietet und, als derselbe gestorben war, das Haus gekauft.[204]) Joseph I. kaufte 26. September 1708 jenes des Abtes von Wiener-Neustadt in der Schultergasse hinzu.[205]) Als 1754 der jetzige Palast-

bau fertig stand, bedeckte er die Grundfläche von acht früher dort bestandenen Häusern, nämlich des Stammhauses von Freyesleben, welches schon 1700 als: »die königl. böhmische Hoff-Cantzley, 2 Theil Häuser« angeführt wird; das zum gulden Ring des Elias Payr, Hofschnürmachers; der Gräfin Souchin, geb. Aspremont; des Brantweiners Franz Gabriel Frassl; des Schuhmachers Bartholomaeus Hink, ehem. gräfl. Herberstein; des Chirurgen Dr. Niklas Pinon; des schon genannten Abtes von Neustadt; des Visierschneiders Simon Prössner, zum schwarzen Stern. Es ist aber zu bemerken, dass das grosse Gebäude zwei Bauperioden hat. Fischer's anfänglicher Bau, welcher 1714 vollendet wurde, ist die Hälfte des Ganzen, und zwar die westliche, der östliche Theil wurde erst lange nach seinem Tode in der Epoche Maria Theresia's mit genauer Beachtung seines Planes daneben errichtet, so dass eigentlich zwei gleiche Façaden mit zwei gewaltigen Eingangsthoren und Balconen nebeneinander entstanden. Aber auch an der Ostseite schieden den älteren, Fischer'schen Bau noch anstossende kleine Gebäude, welche erst mit dem Theresianischen Umbau fielen, wobei damals auf dieser Seite die Hauskapelle entstand. Auf den Fischer'schen Theil kommen im Grundriss die fünf erstgenannten alten Häuser, welche 1716 abgebrochen worden sein sollen, wie Schimmer behauptet,[206]) gewiss aber schon früher, da nach der zu citierenden Inschrift 1714 Fischer bereits mit seinem Baue fertig war. Dieselbe besagt nämlich, dass man denselben unter dem Grafen Mitrowiz begann, welcher schon Ende 1712 gestorben war, und unter Schlick 1714 vollendete. Die drei letztgenannten Privathäuser, von welchen aber, wie schon erwähnt, jenes des Neustädter Praelaten bereits seit 1708 erworben war, fielen erst 1754 der Demolierung anheim, als man die Vergrösserung des Palastes in Angriff nahm. Zu dem ersten Baue trugen die Stände von Niederösterreich, Mähren und Böhmen bei.

Das Hink'sche Haus lag in der Wipplingerstrasse, also auf der Vorderseite des jetzigen auf allen vier Seiten freistehenden Palastes, es war das Eckhaus, »vom Juden Platz herab« das Pinon'sche, das Neustädter, die alte Hofkanzlei (Freyesleben), das Prössner'sche, wieder in der Wipplinger-

strasse des Frassl's, der Gräfin Souchin-Witwe, endlich das Payr'sche.[207])

Wieder ist Nikolai über das Datum des Baubeginnes besser unterrichtet als alle späteren Wiener Scribenten, die das Abschreiben so sehr lieben und leider gerade richtige Angaben so selten abgeschrieben haben! Er sagt: »Die böhmische Kanzley ist 1712 von Fischer von Erlach gebauet; und 1754 auf Befehl der Kaiserinn Maria Theresia die Oesterreichische Kanzley, welche mit voriger ein zusammenhängendes Gebäude macht, ganz symmetrisch hinzugebauet worden«.[208]) Heraeus, welcher auch hier wieder die Inschriften besorgte, setzte auf die Façade, »zophoro inscripto« die Worte: »Felix temporum reparatio. MDCCXIV,« und gibt dazu die Bemerkung: »Hic annus innuit Pacis auspicia, quibus absolutum est aedificium Architecto Domino Joann. Ber. Fischers ab Erlachen, Caesareor. aedificior. primo Inspectore.« Noch bestimmter erörtert die Baugeschichte eine im Vestibul angebrachte Inschrift:

BASILICAM / REGNI BOHEMIAE / CAVSIS EXPEDIVNDIS DICATAM / ILLmi ETEXC. D. IOAN. WENZESL. / S. R. I. COM. DE VRATISLAV. REG. BOH. / SVPR. CANC. ET M. PRIOR. / S. CAES. M. CONS. INT. / PROVIDENTIA INCHOATAM. / IMPERANTE CAES. CAR. VI. AVG. / IN BOHEMIA CAROLINAE FELICITATIS INSTAVRATORE / SVB FAVSTIS PVBLICAE PACIS AVSPICIIS. / A. MDCCXIV. ABSOLVIT. / LEOPOLDVS IOS. S. R. I. COM. A SCHLIK. / S. CAES. ET. CATH. MAI. CONSIL. INT. R. BOH. / SVPREM. CANCELL. ET. GEN. CAMPI. MARESC. /[209])

In dem damaligen Zustande sieht man das Gebäude als eine Façade, die aber nur ein Risalit mit zwei seitlichen Flügeln von nur je drei Fensterachsen hat, bei Kleiner-Pfeffel.[210]) Küchelbecker lobt die Architektur ausnehmend: »Sonderlich ist die Treppe von einer curieusen Invention, welche der ehem. Böhmische Cantzler, Graf Schlick, bauen lassen.« Über den künstlerischen Urheber ist er gut unterrichtet: »Der Bau-Meister von dem ganzen Gebäude ist der ehemalige Kayserliche Architekt, Herr Fischer von Erlach, gewesen, dessen Herr Sohn anietzo des Vaters Stelle bekleidet.« Vor Errichtung

des Eugen'schen Palastes habe dieser für Wiens schönste Architektur dieser Art gegolten.[211]) Wenngleich über Fischer's Urheberschaft nicht ganz sicher, zollt der grimmige Milizia diesem Werke ausnahmsweise sein Lob, indem er bemerkt: »Anche la Cancelleria di Boemia, struttura assai grandiosa, si vuole, di disegno di Gianbernardo Fischers.«[212])

Die ehemals in der That prachtvolle Treppe wurde mit Figuren von Marmor geschmückt, deren Urheber uns indess unbekannt ist, die Decke schmückte der Pinsel Louis Dorigny's, jenes Franzosen, Schülers des le Brun, den wir schon in Rom zur Zeit, als Fischer dort weilte, angetroffen haben, und der dann ohne Zweifel auf des letztern Veranlassung schon im Eugen'schen Winterpalais gemalt hatte. In der böhmischen Hofkanzlei war ferner auch das Plafondfresco im grossen Saale von ihm, welches die Rathsversammlung der Olympischen Götter zum Gegenstande hatte.[213])

Die Vergrösserung des Palastes, wodurch sein Umfang beinahe verdoppelt wurde, das schon Bestehende aber unangetastet blieb und aus der einfachen eine Doppelfaçade entstand, geschah erst lange nach dem Tode der beiden Fischer, 1754, unter der Regierung Maria Theresia's, wodurch das Gebäude nun bis in die Fütterergasse einerseits und andererseits bis in die Jordangasse hereinreichte. Auf dieser Seite entstand dann auch die aussen bloss durch eine monumentale Thür gekennzeichnete Hauskapelle, den Heiligen Franz und Theresia gewidmet, welches Portal die folgende Inschrift trägt:

ECCLESIA SANCTÆ THERESIÆ
SVB PATROCINIO BEATISSIMÆ
VIRGINIS MARIÆ
SINE LABE ORIGINALI CONCEPTÆ.[214])

In dieser seiner Vergrösserung diente der herrliche Palast nun als böhmische und österreichische Kanzlei. Auf die Erweiterung bezieht sich die im Hofe auf einer rothen Marmorplatte angebrachte Inschrift:

DEO AVSPICE
OPTIMI PRINCIPES
FRANCISCVS ET MARIA THERESIA

AVGVSTVS ET AVGVSTA
VT REPVBLICA RITE ORDINATA
SVBDITIS POPVLIS BENE SIT,
HOC BOHEMIAE ET AVSTRIAE
GRAMMATO PHYLACIVM
PERENNE CVRARVM SVARVM
ET PATERNI MATERNIQVE AFFECTVS
MONVMENTVM
F. F.
A. O. R. M. D. C. C. L. IIII.[215])

Nach Vollendung des ersten, Fischer'schen Baues, wurde eine Medaille auf das Ereigniss geprägt. Sie ist nach dem Exemplare der kais. Sammlungen von Silber, vergoldet, 7 Loth schwer, Diam. 61 mill.; in der Inschrift ist aber erst das Datum 1717 angegeben, als Künstler, Richter und ferner als Oberster aulicus cancellarius Philipp Ludwig Graf Sinzendorff.[216])

IMP. CAES. CAROLO VI. HI. MO. A.
A. ORDINES PROVINCIAR. AVST.
QVOD EIVS IVSSV SERVANDIS AVG.
DOM. ARCANIS PRIVATORVMQVE
TABVLIS AEDEM PVBL. AERE CON-
LATO A FVND. EXTRVCTAM FELI-
CISS. TEMPORIS. MONTM. RELIQVE-
RINT CVRANTE SVPR. AV. CANC.
PH. LVD. S. R. I. TH. H. CO. A SINZEN-
DORF AV. V. EQ. CAES. A CONS. SECR.
ANNO MDCCXVII.

Hier ist schon von den österreichischen Provinzen im Besonderen, nicht bloss von Böhmen die Rede; auch Sinzendorf's Nennung verstehe ich nicht, da Schlick ja erst 1723 starb. Fast scheint es mir zweifelhaft, dass die Medaille überhaupt einen Bezug auf unsere Sache habe.

Leopold Anton Joseph Graf Schlick war den 10. Juli 1663 geb., den 10. April 1723 — fünf Tage nach Johann B. Fischer — gestorben. Obristkanzler von Böhmen war er nach Wratislaw Mitrowiz seit 1713, über dessen Beziehungen zu ihm bereits die Rede war.[217])

Das gewaltige Bauwerk bedeckt in seiner heutigen Gestalt ein grosses Oblongum, dessen Breitseiten nach dem Judenplatz und nach der Wipplingerstrasse laufen; hier ist die Hauptfaçade, die Seitenfaçaden gehen in die Jordan- und Fütterergasse. An der Hauptfaçade zählt man zwanzig Fensterachsen, in der Elevation folgen sich ein Keller-, dann ein Parterre- und Noblegeschoss und ein zweites mit kleineren, breiten Fenstern. Das Untergeschoss hat Rustica, die übrigen sind nicht untertheilt. Die Mitte jeder Façadenhälfte markiert ein mächtiges Risalit, jenes rechts vom älteren, das ganz übereinstimmende links vom späteren Bau. Die Breite jedes Risalits beträgt drei Achsen, deren mittlerer je ein riesiges Thor entspricht, rechts und links daneben sind kleinere Eingänge, welche drei Zugänge von je vier Karyatiden angeschlossen werden. Es sind gewaltige Atlanten, mit halben Körpern aus Hermenpfeilern herauswachsend, auf den Schultern Gesims und Balcone tragend. Ihr Typus entspricht ganz denjenigen im Eugen'schen Stadthaus, im jetzigen Palais Bräunner in der Singerstrasse, im Riesensaal zu Klosterneuburg, so dass ich gar nicht an der Urheberschaft Mattielli's zweifle, dem überhaupt der ganze, äusserst reiche Statuenschmuck des Palastes angehören dürfte. Über dem Parterregeschoss steigen, den Karyatiden entsprechend, vier korinthische Palladieske Pilaster empor, zu deren Füssen neben den Balconen vier weibliche Figuren stehen. Die Fensterbekrönungen sind mit Adlern, Kronen etc. reich decoriert. Oben bekrönt den Risalit ein Tympanon, dessen Feld ebenfalls mit plastischem Schmuck gefüllt ist, die Attika des langen Daches hat eine grosse Anzahl von Statuen. Der Hauptsache nach besteht eine gewisse Verwandtschaft mit der Erfindung im Trautson-Palais, doch übertrifft es die böhmische Hofkanzlei an Pracht und Reichthum der Formen und der Decoration.[218])

Das Innere des grossen Palastes hat durch eine eingreifende Modernisierung im Empire-Zeitalter leider fast alle Ursprünglichkeit eingebüsst. Was Freddy zu Anfang unseres Jahrhunderts noch beschreibt, ist verschwunden: die Deckenbilder Dorigny's, die Statuen auf der Treppe des Fischer'schen Theiles; vielleicht, dass erstere aber noch unter der Tünche der Spiegeldecken erhalten sein dürften! Die grosse Treppe mit ihren zwei Armen

zeigt übrigens noch die grandiose Anlage mit Wandnischen, die nun freilich leer stehen. Im rückwärtigen Theil ist eine andere Treppe mit reichem, plastischen Schmuck von Vasen, an denen Putti herumgaukeln, sowie Putten als Laternenträger. Einige kleinere Gemächer in der Wohnung des früheren Herrn Minister-Praesidenten, Sr. Excell. Herrn Grafen Ed. Taaffe, dessen Güte ich eine genaue Kenntniss des Innern verdanke, haben schöne, ornamentale Stuccoplafonds. Die einstige Kapelle — jetzt Küche — zeigt die alten Barockgewölbe, an ihren Fensterleibungen sollen Malereien, darunter eine Figur mit einem Kelch, gefunden worden sein. Das jetzige Archiv ist ein von Pfeilern getragener Raum mit einfachen Stuccaturen.

Das Jahr 1715 bringt uns wieder eine Spur von Joseph Emanuel. Wie ein später zu publicierender Act lehren wird, war er seit 1713 oder 1714 auf kaiserliche Kosten auf einer »Länderreise« begriffen, wie das amtliche Referat besagt. In gedachtem Jahre weilte er in Deutschland. Zeugniss dessen ist eine Aufschreibung, deren Kenntniss ich der gütigen Mittheilung meines Collegen, des Herrn Directors der I. Abtheilung der kais. Kunstsammlungen, Regierungsrath Dr. Friedrich Kenner, verdanke. Die Angaben stammen aus dem Journal oder Hand-Buch des Heraeus, welches derselbe als Vorstand des kais. Münzen- und Medaillen-Cabinetes führte; es handelt sich dabei um Erwerbungen von Stücken für diese Collection. Auf pag. 52 jenes Journals heisst es:

»Von Hrn. Ficoroni habe noch den 12. Jun. (1713) auf die vorige Rechnung empfangen von Bronce« ... (folgt Aufzählung von dreissig Medaillen. Dann pag. 54:)

»Es wird noch ein klein paquet mit der Bagage des Hrn. Marquis de Prié erwartet. Es werden auch nachgerade andere eingekaufft, welche zugleich ankommen sollen.«

Bei dem durch Ficoroni besagten Ankauf hatte auch Fischer jun. — offenbar in Italien — Antheil gehabt, aber er muss damals weitere Angelegenheiten des kais. Cabinetes von Deutschland aus, und zwar aus der Stadt Halle in Sachsen, gefördert haben, bei welchem Anlass wir ihn abermals mit jener aristokratischen Familie Böhmens in Zusammenhang finden, welche wir fortwährend auf beide Fischer Einfluss

nahmen sahen, mit den Clam-Gallas. Die interessante Notiz aus dem Jahre 1715 lautet:

(pag. 180.) »Von dem Jungen Hrn. von Fischerss erlange Nachricht, dass Er auser denen von Ihm und dem Ficoroni Leuth angekaufften abermal auf mein Ersuchen Vortheilhafftig eingehandlet auf einmahl .... 825.« (es waren moderne Medaillen etc. in Kupfer u. A., im Ganzen 1224 Stück ....) »welche mit chister Gelegenheit von Halle samt denen obgemeldeten schon Bezahlten, deren Zahl mir noch nicht eigentlich Bekannt, meines Behalts 420 zu Waser nach Wien unter Sr. Excell. Graf Gallas Pass sollen anhero gesandt werden.«

Endlich heisst es in diesem Journale noch, pag. 157: »Von dem Hr. von Fischers eingetauscht laut Scheins« . . . worauf eine Aufzählung von zweiunddreissig, fast durchaus dem letzten Viertel des XVII. Jahrh. angehörigen Medaillen folgt. Nur einige wenige haben ein höheres Alter. Aus alldem geht somit hervor, dass der Sohn dieselben Wege wandelte wie sein Vater, sich mit Historischem und Antiquitäten beschäftigte, zu Anfang seiner Studienreise in Italien war, was wohl aus den damaligen Verbindungen mit Ficoroni hervorgeht, 1715 aber in Halle sich aufhielt, wohin er die aus dem Süden mitgebrachten Medaillen genommen hatte, um sie von dort mittelst Passes des Grafen Gallas nach Wien an das kais. Cabinet zu befördern. Johann Wenzel Graf Gallas war 1714, wie wir gehört haben, Vicekönig von Neapel geworden, seit 1707 baute der ältere Fischer an seinem Palais in Prag, wahrscheinlich weilte der jüngere im Anfang seiner Reisen unter den Flügeln dieses Protectors im Süden und konnte bei der Heimreise sich der gräflichen Pässe bedienen. Der berühmte Archaeolog Francesco di Ficoroni, geb. 1664 zu Labico, gest. 23. (oder 25.) Januar 1747, der Entdecker der nach ihm genannten Etruskischen Ciste, bekannt ferner durch seine Polemik mit Montfaucon, den wir durch Heraeus ebenfalls in Bezug zu Fischer — anlässlich der Publication des Amazonen-Sarkophags — treten sahen, hatte also Verkehr mit dem jungen Joseph in Italien.[219])

Der Marquis Ercole Giuseppe Lodovico Turinetti de Prié war eine in nahen Beziehungen zu Eugen stehende Persönlichkeit.

Zuerst Gesandter Savoyens in Wien, diente er dem Prinzen, dann als Civil-Commissär während der Kriege in Italien seit 1705, wurde kais. Botschafter in Rom und endlich des Prinzen Stellvertreter in den Niederlanden. Er war auch Grand von Spanien, kais. geheimer Rath, und starb am 13. Jan. 1726 in Wien. Indem von der Bagage Prié's 1713 die Rede ist, so müssen wir uns erinnern, dass dieser damals von Joseph I. an den päpstlichen Hof geschickt worden war, die Sendung also von Rom kam.[220])

Ehe wir den jungen Fischer in seiner Biographie auf seine weiteren Fahrten begleiten, ist es, der Zeitfolge wegen, nöthig, eines Werkes, oder vielmehr eines Planes seines Vaters zu gedenken, welcher nicht zur Vollendung gedieh. Der grosse Meister wäre berufen gewesen, seinem kaiserlichen Gebieter, dem er später eine neue Kaiserburg in Wien errichten hätte sollen, als König von Ungarn in Ofen, auf der Berghöhe über dem Donaustrome, einen würdigen Königssitz zu gründen, nachdem der alte, von italienischen Meistern des Quattrocento reich gezierte Palast Mathias Corvinus' bei der Eroberung Ofens 1686 durch die Christen, zerstört worden war. Unter dem günstigen Einfluss der Siege Eugen's hatte die Stadt angefangen, sich aus dem Schutte zu erheben, als eine grosse, am Nordende ausgebrochene Feuersbrunst den westlichen Theil in Asche legte und bis zu dem Schlosse und zum Stuhlweissenburger-Thor vordrang. Hier stand ein Pulverthurm, welcher explodierte und das Thor zerstörte. Man schritt nun an die Neuherstellung der Stadt, das Thor errichtete der Kaiser aus seinen Trümmern, wie heute noch eine Inschrift verkündet, aber auch mit den Ruinen der Burg sollte aufgeräumt werden. Commandant der Festung war damals der General Freiherr von Regal. Er war Feldzeugmeister und hatte unter Eugen bei Peterwardein und Belgrad gefochten.[221]) Von ihm wird nun berichtet, dass er 1715 nach dem Entwurf Fischer's »ein zwei Stock hohes Viereck mit zurücktretendem Flügel« gebaut hätte.[222]) Diese Nachricht stammt ohne Zweifel aus Iselin, welcher im Artikel Ofen von Regal, den er einen Grafen nennt, Folgendes mittheilt: »An. 1715 hat der damahlige Commandant, Graf von Regal, an dem ort, wo das alte Königliche Schloss gestanden, eine neue

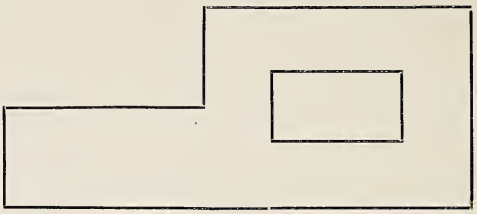
Keyserliche burg erbauet, auch die festung vortrefflich repariret und verbessert.«[223]) Diese, nur sieben Jahre später geschriebenen Worte klingen allerdings sehr bestimmt, gleichwohl hat der entfernt lebende Iselin nur von dem Entschlusse vernommen und die Absicht sofort zur vollendeten Thatsache gemacht. Das sehen wir schon aus den Reisebriefen Keyssler's, welcher wieder acht Jahre darauf berichtet: »Eben daselbst hat auch der General Regal einen neuen Pallast für den Commandanten zu bauen angefangen, welcher gar ansehnlich würde geworden seyn, anitzt aber liegen bleibt und nicht weiter als unter das Dach gekommen ist.«[224]) Von Fischer ist da nirgends die Rede und nach Keyssler handelte es sich nur um ein Commandanturgebäude, — allerdings ein ansehnliches, — doch um keinen Königspalast! Man sieht, wir leiden wieder unter der grossen Mangelhaftigkeit der Nachrichten und haben dagegen nichts als eine vague Tradition, die von Fischer zu erzählen weiss. Dass derselbe in Pesth-Ofen gewesen war, ist wohl wahrscheinlich, denn er hat das Ofner Kaiserbad und die Moschee von Pesth in seinem »Entwurf« aufgenommen, welche Stiche schon im Manuscript von 1712 erscheinen.

Ich glaube wohl, dass ein Project für den Bau durch Fischer vorlag, vermag aber nicht zu entscheiden, ob anzunehmen sei, dass das Werk mehr als nur begonnen wurde. Unter Maria Theresia gelangte die Sache in ein neues Stadium, worüber ich einige glückliche Funde gethan habe.

Im Archiv des k. k. Reichs-Finanz-Ministeriums fand ich eine Anzahl auf den Gegenstand bezüglicher Acten.

Am 12. Oct. 1742 — also sehr bald nach dem Regierungsantritt der grossen Kaiserin, — erfolgte ein königlicher Befehl an die ungarische Bancalität wegen Reparierung der Burg, zunächst sollten 1000 fl. verabfolgt werden. Es heisst in dem Acte, dass das Gebäude sehr verfallen, die Balken abgefault wären, die Mauern hätten sich gesenkt. Der Commandant, Graf von Styrum, beauftragte daher den Ingenieur-Hauptmann Mathei, einen Riss zu entwerfen ad oculos. Diese Zeichnung liegt bei und zeigt ein vollkommen kunstloses Gebäu mit Parterre und zwei Stockwerken, von denen das obere niedriger ist, ohne allen Zierrat und unvollendet.

An den oblongen Haupttheil stösst ein Flügelbau an:



Damit scheint also das Fischer'sche Risalit mit Flügel vorzuliegen, wie er es so oft anwendete, auch entsprechen die Verhältnisse der Geschosse seinem Palasttypus. Indessen, nur der Rohbau dieses Theiles kam zustande und 1742 lag alles im tiefsten Verfall. Der Antrag Styrum's auf nothdürftigste Reparatur mit 1000 fl. scheint aber den Gedanken eines Neubaues geweckt zu haben. Am 23. August 1748 ergeht an den Hofkriegsrath ein insinuatum, worin gebeten wird, der Commandant möchte dem von Ihro Majestät gnädigst resolvierten Bau des königlichen Schlosses nichts in den Weg legen, vielmehr jegliche Assistenz dazu leisten und die Benützung der dortigen Ziegelöfen gestatten. Die Erlaubniss, den Bau zu beginnen, wurde von der Kaiserin dem ungarischen Kammer-Praesidenten, Grafen von Grassalkowicz, ertheilt. Auf obiges insinuatum der Hofkammer schrieb die Monarchin die Worte: »wan es ohne unkosten der camer und abbruch des contributionalis der bau geschen kan, so bin gantz wohl damit zufrieden und nehm es sehr gnädig auff also mit dem militare zu errinern das man zu beförderung demselben nichts in weeg legen sollen.«

Nun nahm die Sache ihren rascheren Gang. Diethelm[225]) bezeichnet den Kammerpraesidenten und Stadtcommandanten, Graf Grassalkowicz, als denjenigen, der das Project der Kaiserin empfohlen hatte; am 13. Mai 1749, dem Geburtstag der Herrscherin, legte Graf Althan, Bischof von Waizen, den Grundstein, welcher die Inschrift erhielt:

MARIA THERESIA AVGVSTA
REGINA HVNGARIAE
FAVSTA AETATIS

RENASCITVR FELIX
REGNIS EXPENSIS
ET PROSPERIS AVSPICIIS
CONCILIO ANTONII GRASALKOVICS
AERARII AVLICA REGIS
HVNGARICI PRAEFECTI,

Indessen, der Bau schritt sehr langsam weiter. Im Jahre 1758 wird am 9. Februar von der ungarischen Hofkammer anlässlich einer Personal-Angelegenheit »beynebens« Bericht verlangt und einen Riss vorzulegen befohlen, damit man sehe, wie weit der Bau vorgeschritten wäre. Dieser folgt auch auf fünf schön angelegten architektonischen Federzeichnungen, leider ohne Text. Die Blätter stellen das Schloss dar, 1. von der Flussseite, 2. Hofseite, 3. Seitenfaçade, 4. Durchschnitt mit einem grossartigen Stiegenhaus, 5. Grundrisse der drei Etagen. Sämmtliche Blätter sind bezeichnet: Imitatus est Seb. Zeller, Cam. Calcographus.[226]) Der Ausdruck: imitatus zeigt, dass Zeller seine Blätter nach fremden Vorlagen zeichnete. Sollten das etwa die alten noch vorhandenen des Fischer'schen Projectes gewesen sein? Unmöglich, unwahrscheinlich wäre es keineswegs, denn, was wir da sehen, hat viel Fischerisches, allerdings auch hie und da einen an Allio erinnernden Zug. Die beiden Hauptfaçaden sind langgestreckt, haben wie die Zeichnung von 1742 Parterre, Noble Etage und niedrigeres Obergeschoss. In der Mitte sitzt eine etwas phantastisch gestaltete massige Kuppel mit Uhr und Vasen auf, neben ihr verlaufen zwei breite Dächer, dann folgen beiderseits je ein Pavillon mit Mansarden, welche sehr stark an die Eckpavillons des Redoutengebäudes in Wien erinnern. Eine zweite, ganz gleich geformte Kuppel prangt nach dem Hofe zu, der Typus gemahnt ein wenig an diejenigen von Klosterneuburg. Unter der Kuppel tragen vier Säulen ein mächtiges Tympanon, auf den Kuppeln ruhen Schabracken mit Quasten von Metall wie dereinst auf jenen des Belvedere-Palastes auf. Der Risalit birgt gegen den Hof eine sala terrena, darüber liegt im ersten Stock der »Rittersaal«, im nördlichen Flügel ist parterre die grosse, eirunde Kapelle angegeben, im südlichen aber durch die Farbenaustheilung angezeigt, was von den Überbleibseln des älteren

Baues, aussen aber unkenntlich, mitverbaut wurde. Dies entspricht nun aber ganz dem Plan von 1742 und ist also der Fischer'sche Riss. Auf dem Grundrissblatte steht die Bemerkung: »Ein Viertel vom äusserlichen Gebäu ist schon fertig.«

Es ist dies im wesentlichen auch noch der bestehende Grundriss. Nach dem Brande von 1848 erfolgte eine ziemlich nüchterne Neuherstellung durch den Architekten Montoyer, nur die beiden grossartigen Seitenportale an den Pavillons im Hofe mit ihren mächtigen Karyatiden (a, b) zeugen noch von dem Theresianischen Baue. Das Ganze hatte wohl den Charakter des Theresianischen Umbaues von Schönbrunn durch Pacassi.

Weller sagt a. a. O., der Architekt Hildebrand habe am 31. März 1777 den Bau, welcher 402.679 fl. kostete, für vollendet erklärt. Das ist eine oberflächliche Angabe, denn 1777 war das Werk noch keineswegs zu Ende. Ich habe im k. k. Obersthofmeisteramte in den Bauacten eine Aufzeichnung gefunden, wonach Hofarchitekt Hillebrand noch 1778 der Kaiserin Bericht erstattet und die Kostenüberschläge zum Baue der Schlosskapelle unterbreitet, deren Fundamente bereits gelegt waren. Der Bau sollte 21.464 fl. kosten. Die Kaiserin gab im März 1778 das placet mit der Bemerkung: »Placet, cantzler und Ördody soll davor sorgen, das es zu stand komt. M. T.«

Weller lässt sich aber auch nicht weiter darauf ein, zu untersuchen, welcher Architekt Hildebrand 1777 wohl gemeint sein könne? Es hat ganz den Anschein, dass er an niemand anderen, als an den berühmten Erbauer des Belvederes, Johann Lucas von Hildebrand, denke, der aber, wie schon gezeigt, damals schon lange gestorben war.

Es wurde an seiner Stelle bereits auseinandergesetzt, dass Franz de Paula von Hildebrand in einem, heute allerdings noch

nicht klargelegten Verwandtschaftsverhältnis zu jenem grossen Architekten gestanden sein muss. Franz de Paula wurde den 11. März 1773 akademischer Rath in Wien,[227]) Kurzböck nennt ihn 1779 unter den Hofarchitekten,[228]) 1790 finden wir ihn unter dem Titel Oberhofarchitekt bei Weisskopf genannt.[229])

Wenn es sich zeigte, dass wir über die Studienreisen des älteren Fischer nur sehr mangelhaft unterrichtet seien, so ist es in Bezug auf den Sohn nicht besser. Aus dem schon mehrmals erwähnten Acte des Obersthofmeisteramtes vom Juni 1722 ergibt sich, dass der circa Zwanzigjährige mit einer opulenten kaiserlichen Unterstützung von 800 fl. jährlich 1713 oder 1714 Wien verlassen hatte, und aus dem Journal des Heraeus ersahen wir bereits, dass er in Italien und dann in Halle gewesen war. Dazu kommen folgende Angaben: Nagler sagt, er sei in England und Italien gewesen,[230]) was auch die Nouvelle Biografie Gènerale von Hoefer wiederholt;[231]) Michaud in seiner Biographie Universelle erzählt, er habe mit Désaguiliers eine Correspondenz geführt, der ihn als einen guten Mathématiker schätzte, und der berühmte Gravesand widmete ihm die zärtlichste Freundschaft — Bekanntschaften, welche, wie wir sehen werden, mit jenen Reisen zusammenhängen.[232])

Die Nachricht von Fischer's jun. Aufenthalt in Halle und der Verkehr mit diesen Männern aus Leyden führt auf die Vermuthung, dass der junge Mann behufs seiner Ausbildung eine auswärtige Hochschule aufgesucht habe. Fischer jun. war, wie zu zeigen sein wird, nicht bloss Künstler, wie der Vater, sondern ganz besonders für die mathematischen Wissenschaften, Mechanik und Physik, talentiert. Das Lob, welches, wie schon gesagt wurde, dem Jüngling von Leibniz gespendet worden war, dürfte sich ganz vorzüglich auf diese Bestrebungen bezogen haben. Leibniz war in intimer Correspondenz mit Heraeus und ganz gewiss auch mit Fischer d. Ä.; derselbe grosse Gelehrte ist aber der Freund Désaguilier's und Gravesand's — ohne Zweifel haben alle diese Umstände den Plan seiner Studienreise bestimmen geholfen. Die jungen Österreicher aus guten Familien, sagt Küchelbecker,[233]) wo er von dem Erziehungswesen handelt, werden von ihren Eltern nach dem ersten in der Vaterstadt genossenen Unterricht auf ein oder zwei Jahre nach Leyden

zum Studium, dann auf einige Zeit nach Paris geschickt, damit sie eine gute Conduite erlangen. Und übereinstimmend bei Hormayr[234]): Der junge Adel suche trotz der Jesuitenschulen seine höhere Ausbildung an protestantischen Universitäten, »vorzüglich aber in Utrecht und Leyden.« Solches dürfte nun wohl auch der Weg unseres jungen Architekten gewesen sein.

Wilhelm Jakob van 's Gravesande war von der aus Delft stammenden Familie Storm van 's Gravesande entsprossen und am 27. September 1688 in Herzogenbosch geboren. Er begab sich 1704 nach London, wurde dort 1715 Secretär der holländischen Gesandtschaft, gieng dann 1717 nach Leyden, wo er Professor der Mathematik und der Astronomie wurde. Gerade um diese Zeit dürfte Fischer jun. mit ihm persönlich verkehrt haben, denn 1715 ist dieser noch in Halle und 1721 treffen wir beide in Cassel. Gravesand hatte schon mit neunzehn Jahren seinen Ruhm gegründet, als er seinen berühmten »Versuch über die Perspective« herausgab. Es wäre aber auch denkbar, dass beide Männer sich schon zwischen 1715 und 1717 in London kennen gelernt hätten. Der holländische Gelehrte hatte noch weitere Beziehungen zu Österreich, dem damaligen Bundesgenossen der Generalstaaten. Prinz Eugen stand mit ihm im innigsten Contacte und bediente sich öfters seiner Kenntnisse in der Dechiffrierkunst, um vom Feinde aufgefangene Depeschen zu entziffern.[235]) Gravesand las 1730 in Leyden über bürgerliche und militärische Architektur, es fand somit Fischer auch fachgenössische Kenntnisse bei dem Umgange mit dem ausgezeichneten Manne,[236]) dessen Tod, gleichzeitig mit dem seinen, am 28. Februar 1742 — in Leyden erfolgen sollte.

Wo Fischer mit Désaguiliers verkehrt haben möge, ist schwer zu bestimmen. Jean Theophile Désaguiliers (Desagulier, Desauguliéres) lebte abwechselnd in Paris, in Leyden und in London, wo überall auch Fischer aller Wahrscheinlichkeit zufolge bei seinen Studien gewesen war. Mit Gravesande hatte Désaguiliers die nächsten Beziehungen; dessen: Physices elementa mathematica, experimentis confirmata (London 1747) übersetzte er ins Englische. Er selbst edierte u. a.: A course of experimental philosophy with 32 copper-plates (London 1725). Ein anderes Werk: Fires Improv'd etc. schlug eine neue Gattung Kamine

vor, bei welchen das lästige Rauchen vermieden werden sollte (London 1715). Über sein Project zu einer Dampfmaschine soll später die Rede sein, wo wir von Fischer's eifriger Thätigkeit auf diesem Gebiete zu handeln haben werden. Désaguiliers hat auch eine Schrift über die Freimaurerei hinterlassen, was von einigem Interesse für unseren Gegenstand ist. In London ist der junge Fischer gewiss in Berührung mit dem grossen Architekten der Sct. Paulskathedrale, Christopher Wren, und dessen gleichnamigem Sohne getreten, welcher den seit 1672 begonnenen Riesenbau 1710 vollendet hatte, ein Werk, welches demjenigen ohne Zweifel Gegenstand des wichtigsten Studiums sein musste, der später, in seine Heimat zurückgekehrt, ebenfalls einen grossen Kuppelbau, die Karlskirche, vollenden sollte. Wren d. Ä., geboren 1632, gestorben 25. Februar 1723, war aber eben im Jahre 1717 Grossmeister der Loge der englischen Maurer, welche in der Bauhütte von Sct. Paul ihren Sitz hatte. Später kam diese Bruderschaft in Abnahme und nahm auch Nicht-Maurer auf, um ihre Zahl zu stärken. Diess war aber für die älteren Mitglieder das Signal zum Abfall und es gründeten nun Désaguiliers, Georges Payne und der Prediger James Anderson eine neue statt der früheren in der Gans und im Bratrost am Sct. Paulskirchhof, welche neue noch heute als Lodge of Antiquity besteht. In all diesen Verhältnissen aber stand unser Österreicher mitten inne; der ältere Wren mag ihm auch darum von Bedeutung gewesen sein, weil er nicht nur ein Architekt, sondern vorzugsweise auch Mechaniker und Mathematiker war. Von allen österreichischen Landen waren es Brabant und Flandern vor allen, welche das Freimaurerthum zuerst aufnahmen, und in Wien selbst fasste es zuerst durch Niederländer Wurzel.[237])

Ob Fischer jun. in der englischen Hauptstadt den unsterblichen Newton gekannt haben mag? Auch diese Frage lässt sich nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung weder bejahen noch verneinen. Der grosse Mann war um jene Zeit der Mittelpunkt des geistigen Lebens in London. Seit 1703 praesidierte er der königlichen Societät, seit 1705 war er Ritter geworden. Besonders mit der Thronbesteigung Georg's I. nahm sein Einfluss zu; vom Hofe verkehrte die Prinzessin von Wales, die spätere

Königin, fortwährend mit dem Gelehrten, eine Dame, welche auch mit Leibniz correspondierte.

In den Ferien der Jahre 1721 und 1722, also kurz vor des jüngeren Fischer's Heimkehr, berief der Landgraf Karl von Hessen-Cassel, ein Fürst, welcher an physikalischen Experimenten besondere Freude hatte (geb. 1675, gest. 1730), Gravesand nach Cassel und auch Fischer befand sich gleichzeitig daselbst. Für letzteren handelte es sich um die Einrichtung einer Feuermaschine, d. i. Dampfmaschine, daselbst, — eine Sache, welche ein sehr wichtiges uud umfangreiches Capitel in seiner Geschichte bildet und im Zusammenhange mit Fischer's übrigen Unternehmungen verwandter Art zu Wien und in Ungarn noch eingehend erörtert werden soll. Für jetzt sei seines Aufenthaltes in Cassel nur als letzter Station der Studienreise gedacht, wo wir ihn nochmals mit seinem Meister Gravesand beisammen treffen. Beide beschäftigte hier eine eigenthümliche Angelegenheit. Der Landgraf wünschte von dem gelehrten Manne die Untersuchung eines seltsamen Projectes, welches ihm ein abenteuerlicher Kumpan vorgelegt hatte. Es war ein Rad, womit das Problem des perpetuum mobile gelöst werden sollte; der Sachse Orfireus, Dr. Johann Ernst Elias Orffyreus, eben der Wundermann. Er diente zuerst in Gera, dann in Cassel als hessischer Commerzienrath, war ein phantastischer Kopf voller seltsamen Ideen, den die Einen einen Schwindler nannten und die Anderen in Epigrammen feierten. Er wird der »berüchtigte« Orfireus genannt, und 1715 besingt ihn der kön. preussische Hofrath Christian Goldbach als Erfinder des Perpetui oder per se Mobilis pure artificialis in lateinischen Versen.[238]) Der Erfinder gab selbst heraus: »Neue Nachricht von der curiösen und wohlbedachten Lauf-Probe des orffyreischen auf dem Schlosse Weissenstein bey Cassel aufs neue erbauten perpetui mobilis.« Gravesand war in seinem Urtheile über die Sache zurückhaltend, ja, in seiner Schrift: »Rémarques touchant le mouvement perpetual« gibt er die Möglichkeit einer solchen Maschine zu. Adelung wusste von der Berührung Fischer's mit dieser Geschichte, nur verwechselt er ihn mit dem Vater, wo er sagt, dieser habe sich 1721 auch mit dem berüchtigten Orphyreus wegen des perpetuum mobile eingelassen, und noch an einem anderen Orte vermuthe ich

eine Hindeutung auf unseren Meister. Über »Johann Ernst Elias Orffyreus oder Orffyré, ein mechanischer Charlatan« handeln nemlich sehr ausführlich die »Curiositäten der phys.-literar.-artist.-historischen Vor- und Mitwelt« [239]), und hier wird erzählt, dass der Abenteuerer sich krank stellte, als einige Baumeister seinen Apparat untersuchen wollten.

Unsere Nachrichten über des jungen Fischer Reise sind damit abgeschlossen. Es ist wenig genug. Hätten wir sein curriculum vitae, das der Kaiser von seinem Anstellungsgesuche wegnahm und nicht mehr bei dem Acte liess, so möchte es wohl besser aussehen. Namentlich ist zu bedauern, dass wir von seinem Verkehre in Paris ohne Kenntnis bleiben, da er als Architekt zu den Franzosen entschieden neigt.

Ehe wir die Jugendgeschichte des Sohnes weiter verfolgen und seine Rückkehr nach Wien berichten, sowie von seinem ersten Auftreten daselbst erzählen, d. h. bevor wir zum Jahre 1721—1722 vorschreiten, müssen einige Gegenstände besprochen werden, welche zwischen 1715 und jene Zeit fallen und den Vater angehen, resp. auch nicht angehen, wie solches z. B. in Betreff des Baues der Salesianerinnen auf dem Rennweg in Wien der Fall ist, den ihm aber die Literatur vielfach zuschreibt. Wie in mehreren bereits erörterten Fällen, ist es auch hier Aufgabe unseres Buches, Fischer so gut zu nehmen, was ihm ohne Grund zugetheilt wurde, als sonst ihm zu vindicieren, was sein Werk ist.

Das Wien der Barockzeit schmücken drei hohe Kuppelkirchen: Sct. Peter, Sct. Karl, Mariae Heimsuchung, die Klosterkirche der Nonnen vom hl. Franciscus Salesius. An allen dreien wurde gleichzeitig gebaut und Fischer, der Urheber der grossartigsten unter ihnen, wurde in unserer schleuderhaften Literatur ihnen Allen zum Schöpfer gegeben. Die Peterskirche anlangend, haben wir bereits eingehend dargestellt, dass dieser Bau nichts mit Fischer gemein hat; dasselbe gilt von der Klosterkirche auf dem Rennwege.

Gründerin des Klosters war die Witwe Joseph's I., Kaiserin Amalie Wilhelmine. Schon ehe der Bau seine Vollendung fand, waren die Nonnen aus den Niederlanden gekommen und wohnten vorläufig im gräflich Paar'schen Hause auf der Landstrasse.

Am 13. Mai 1717, in derselben Stunde, als die grosse Maria Theresia das Licht der Welt erblickte, legte die Kaiserin-Witwe im Beisein ihrer Töchter den Grundstein zu dem Baue, welcher ungemein rasch gefördert wurde. Die Anlage hatte dem doppelten Zwecke zu entsprechen, ein Nonnenkloster mit imposanter Kirche zu sein und zugleich eine Residenz für die hohe Dame, welche, ohne dem Convent anzugehören, hier ihren Sitz nahm und ihre meiste Zeit zubrachte. Daher die schlossartige Vorderseite mit den die Kirche in die Mitte nehmenden palastartigen Flügelbauten, der grosse cour d'honneur vor der Façade, die zwei prachtvollen geschmiedeten Eisenthore mit dem Kaiseradler und Monogramm der Bewohnerin, ohne jedes religiöse Symbol, endlich der mächtige parkartige Garten hinter der Kirche. Lady Montague hat uns überliefert[240]), wie die hohe Frau hier geistvolle Zirkel zu halten pflegte und einen vornehmen Damenkreis um sich zu sammeln liebte.

Mehrere Zeitgenossen erzählen, die Platzwahl für das Kloster sei eine, von einer gewissen Partei dem Prinzen Eugen angethane Bosheit gewesen, indem man ihm diesen Bau gleich neben sein gleichzeitig in der Anlage begriffenes Belvedere stellte. So bemerkt schon Keyssler[241]): »Es ist Schade, dass das von der Kaiserin Amalie angelegte Salesianer-Frauenkloster diesen (Belvedere-)Garten dergestalt commandiret, dass niemand darinnen herumgehen kann, ohne aus den Fenstern des Klosters gesehen zu werden. So unangenehm dem Besitzer dergleichen Zwang seyn mag, so manchen Versuchungen können bey verschiedenen Gelegenheiten die keuschen Nonnen durch diese Nachbarschaft unterworfen und dargestellet sein.« Weniger satirisch, aber mit Entrüstung äussern sich die »Anemonen« über denselben Gegenstand[242]): »Man neckte ihn (Eugen) unwürdig, sogar bei der Erhebung seines, Wien zur Zierde gereichenden Belvederes, wo selbst der Bau der Salesianernonnen zum Trotz dem alten Erretter, Rächer und Verherrlicher begünstiget und sogar manche der seltenen Thiere in seiner Menagerie durch Strolche vergiftet wurden.« Wieviel an dem Wahres sei, vermögen wir heute nicht zu beurtheilen; hässlich und störend genug schauen die kahlen Hintertracte des Klosters auch jetzt noch auf das stolze Gartenparterre herab.

Über den Bauanfang finden wir fast überall die übereinstimmenden, spärlichen Angaben. Der Fürstbischof Sigmund Graf Kollonitsch verrichtete die Ceremonie.[243]) Noch besagen die gewöhnlichen Nachrichten, dass die Kaiserin für das Kloster Haus und Garten des Freiherrn Quarient von Ral erworben hatte: die Bauzeit wird meist von 1717—1719 angegeben, und mit Vorliebe ergehen sich die meisten Autoren in der weisen kunstgeschichtlichen Erörterung, dass der Kirche die Form von Sct. Peter in Rom verliehen wurde, nur kleiner, setzt Freddy naiv hinzu, und Schweickhart, der ihr Vorbild dagegen in der Wiener Peterskirche erblickt, meint, man hatte aber die beiden Thürme weggelassen.

Am 13. Mai 1719 kamen die Augustinerinnen des heil. Franz von Sales in Wien aus ihrer niederländischen Heimat an und man konnte sie in das zum Theile schon bewohnbare Kloster geleiten.[244]) Dass die Kirche 1719 trotz der so kurzen Bauzeit wirklich schon vollendet war, finde ich durch eine Stelle bei dem Baron Pöllnitz bestätigt. Denn bei Schilderung der Feierlichkeiten anlässlich der Verlobung August's III. von Sachsen mit Erzherzogin Maria Josepha, deren Mutter die Kaiserin-Witwe war, im Jahre 1719, spricht er bereits von deren Residenz auf dem Rennwege und bemerkt: »L'archiduchesse fiancée et le Prince Electoral de Saxe descendirent dans l'Eglise et s'y confessirent.« [245]) Dem schiene es allerdings zu widersprechen, wenn es in den Feriae aestivae heisst: »Illustri atque indies magis visenda mole hodiedum se maximis incrementis attollit,« denn das ist 1725 erst geschrieben[246]), aber entweder meint der Verfasser damit das ganze Klostergebäude und nicht die Kirche allein, oder das Manuscript ist schon früher entstanden. Mit der gänzlichen Herstellung der sämmtlichen Baulichkeiten, des Parkes etc. muss es aber noch viel länger gedauert haben; Weiskern sagt, die Kirche sei »mit dem übrigen Gebäude« erst 1730 »zur Vollkommenheit gelangt«.[247])

Fischer von Erlach hat in die Geschichte des Baues der diesmal schlecht berichtete Nicolai eingeschwärzt, dem dann soviele Spätere nachschrieben. Er bemerkt: »Vermuthlich ist es von Fischer von Erlach gebauet, wie man aus dem Stil, besonders der Kirche sieht, welche zum Ende des Vorhofes

mitten im Hauptgebäude stehet. Sie hat eine korinthische Säulenstellung, darauf einen hohen Aufsatz und darüber eine hohe Kuppel.«[248]) Fischer hat jedoch mit dem Werke gar nichts zu thun, von dem hier nur die Rede sein muss, um es für immer aus dem Kataloge seiner Schöpfungen auszuscheiden. Der Architekt ist Allio, was aus Folgendem hervorgeht:

Im Jahre 1744 erschien zu Wien bei Ghelen ein 572 Seiten starkes Buch, betitelt: »Tugendleben Wilhelminae Amaliae, römischer Kaiserin, in welscher Sprache beschrieben: von P. Antonio Cito aus der Gesellschaft Jesu, weiland Kaiserlicher Majestät Beichtvater, in's Deutsche übersetzt durch Franz Joseph Christiani, Ihrer Majestät Hofrath und Kabinetssecretarium.« In dieser Biographie wird nun erzählt[249]), dass die Kaiserin auf dem Rennwege, wo die Luft frei und sehr gut ist, einen ziemlich grossen und sehr angenehm gelegenen Garten gekauft hatte und nun unverzüglich zu graben anfangen liess, damit die Grundfesten des Gebäudes, »so von dem berühmten Baumeister Donat-Allio angegeben worden, alsogleich gelegt werden könnten.« Somit ist jeder Zweifel beseitigt. Wie mir der Kirchendirector, Se. Hochw. Herr Alois Freudhofmaier, freundlichst zu wissen macht, bewahrt die Anstalt heute kein historisches Document, welches einen weiteren Beitrag zu der Frage liefern könnte, wohl aber sind Pläne von Kirche und Kloster aus späterer, Theresianischer Zeit vorhanden, welche am Rande die Unterschrift Hohenberg tragen. Es ist dies der bekannte Hofarchitekt Hohenberg von Hetzendorf in der späteren Zeit des XVIII. Jahrhunderts, welcher so viele Hofgebäude in Wien, auch ältere, gezeichnet hat.

Über Felice Donato d'Allio brauche ich hier nicht eingehend zu sprechen. Wir haben ihn bereits bei den allerersten Unternehmungen des Karlskirchenbaues, nämlich anlässlich der Platzbestimmung seitens der militärischen Behörde, ganz unabhängig von Fischer beschäftigt gefunden. Über ihn und sein bis ins XVI. Jahrhundert hinauf für Österreich wichtiges Geschlecht hat die Literatur neuestens ansehnliche Bereicherung erfahren, worauf hier zu verweisen ist.[250]) Gleich nach der Vollendung der Bauten bei den Salesianerinnen begann Allio sein grösstes Werk, den Stiftsbau in Klosterneuburg, dessen Stilverwandtschaft mit jener Anlage auch in die Augen springend ist.

Auf die Grundsteinlegung des Gotteshauses wurde eine Medaille von $^{13}/_{16}$ Loth Silber, auf dem Avers der Doppeladler, auf dem Revers eine Inschrift[251]) geprägt. Ein beinahe noch gleichzeitiges Zeugnis von dem Baue der Kuppel findet sich in folgenden Worten: »Haec templi moles externa specie ad omnem Architectonicae majestatem magnifice attollitur, fulcraque super circumstructa tectum in hemisphaerium coiens turriculum, cui crux aurata insistit, sustentat.«[252]) Eine genauere Schilderung des Innern gibt die angeführte Biographie der Stifterin, wo auch »der berühmte Meister Anton Pellegrini« als Maler der Kuppel genannt wird.[253])

Ansichten der Kirche kommen nicht selten vor.[254]) In der Stadt in der Dorotheergasse sind die sogenannten Salesianerhäuser, stattliche Zinsgebäude, welche dem Kloster gehören, höchstwahrscheinlich ebenfalls Bauten Allio's, wie ihre, wenn schon bescheidenere Ornamentik durch ihre Verwandtschaft mit den Zierformen an dem Kloster auf dem Rennwege und im Stifte Klosterneuburg annehmen lässt.[255])

Unter den in Tirol so zahlreichen Familien, aus welchen eine ganze Reihe von Mitgliedern sich jahrhundertelang der Kunstthätigkeit gleichmässig gewidmet haben, meist in den verschiedensten Fächern und Techniken bewandert, ragt seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts jene der Gump oder Gumpp hervor. Wahrscheinlich ist sie autochthon. Sie sollen zuerst das Adelspraedicat von Frankenau geführt haben, erscheinen dann aber wieder bloss als Gump und erst, seit Johann Martin d. N. das Schloss Fragenstein bei Zirl als landesfürstliche Pfandschaft besass, hätte er wieder den Adel, nun aber mit dem Praedicate von Fragenstein, erhalten.[256])

Stammbaum der Gump.

Christoph I. — Elias.
(2. Hälfte, XVI. Jahrh.)

. . . . . .

Christoph II., † 1672.

Joh. Martin I.	Joh. Baptist.	Johann Anton,	Franz,	Michael.
Joh. Martin II.	Georg Anton.	† 1716 oder 1720.	geb. 1640, † Florenz 1664.	Barbara, verh. mit Egyd Schor.

Es ist leider nicht möglich, den Stammbaum der Familie genau zu entwerfen. Zuerst begegnen unter Erzherzog Ferdinand II. von Tirol die Brüder Christoph und Elias, welche Fortifications-Architekten und Landkartenzeichner gewesen zu sein scheinen, denn sie entwarfen im Auftrage des Statthalters ein Project zur Vertheidigung des Pusterthales bei der damals drohenden Invasion der Türken. Es war dies 1593, als man Lienz besonders stark zu befestigen dachte.[257])

Nun haben wir eine Lücke bis auf den jüngeren Christoph, welcher 1672 in Innsbruck starb, wo er Hofbaumeister gewesen. Erzherzog Ferdinand Karl machte ihn auch zum Kammerrath und liess von ihm das Turnierhaus, die Aufstellung des Hofgartenbrunnens u. a. entwerfen. Seine vier Söhne waren: Johann Martin, Johann Baptist, Johann Anton und Franz.

Joh. Martin war seines Vaters Nachfolger im erzherzoglichen Dienste, fertigte mit seinem Bruder Johann Baptist eine tirolische Karte 1674 und das castrum doloris auf Erzherzogin Claudia 1676.

Joh. Baptist hat Verschiedenes in Kupfer gestochen, Christus auf dem Ölberge etc. Er war kais. Rath, Oberingenieur und Cassier der Festung Constanz. Später wurde er churbairischer Civil- und Militär-Architekt und zeichnete die Schlachten Max Emanuel's, welche Blätter von Wening gestochen wurden.[258])

Johann Anton — nicht Anton — zeichnete ein Blatt mit den Hh. Johann Ev. und Christoph, welches Kilian stach, 1684; in Sct. Florian malte er zwei Supraporten und im Vereine mit seinem Landsmanne Melchior Steidl († 1726) die grossen Deckenfresken der dortigen Stiftskirche 1690—1695.[259]) Er starb 1720, n. a. 1716. Den Schleissheimer Plafond schreiben die einen ihm, die anderen dem Franz zu, bei den Theatinern in München entwarf er das h. Grab, welches Hartwanger gestochen hat.

Von Franz ist mir weiter nichts bekannt, als dass er in Italien war, wo er mit vierundzwanzig Jahren in Florenz, 1665, starb. Einige Köpfe und Bildnisse sah man früher in seinem Elternhause zu Innsbruck. Zu gleicher Zeit lebt ein Michael Gump, dessen Beziehung zu jenen vier Brüdern unbekannt ist. Von ihm sind die Plafondfresken im Bürgersaale in München, der ornamentale Plafond zu Schleissheim

1702 und das Altarbild der h. Anna bei den Carmelitern in München.[260])

Joh. Martin hatte zwei Söhne, der ältere hiess wie er, wurde Major und kais. Ingenieur, als welcher er in Prag fortificatorische Entwürfe fertigte. Mit dem schon in der Jugendgeschichte Fischer's genannten Joh. Ferd. Schor machte er 1708 das heil. Grab im Stifte Wilten. Auch Johann Anton war ein Schüler der Schor gewesen.[261])

Die wichtigste Persönlichkeit unter den Gump ist aber entschieden der jüngste Sohn Johann Martins I. Georg Anton von dem wir in Folgendem zu sprechen haben. Georg Anton, war einer der ausgezeichnetsten Architekten des Barockstiles in Österreich, sein Landhaus in Innsbruck ist ein Bijou dieses Stiles; die Façade mit dem imposanten, loggienartigen Fenster, Treppenhaus und Kapelle gehören zu dem Prächtigsten dieses Typus. Das Landhaus entstand 1725—1728, ausserdem stellte er 1719—1722 das (1603 gegründete) Gymnasium wieder her, und baute sich selbst ein Wohnhaus am Innrain.[262]) Noch früher errichtete er die Spitalkirche, deren Bau 1701 begann und 1705 beendet war.[263]) Die hervorragendste Sache aber, um derentwillen wir in der Geschichte Fischer's auf die Gump überhaupt zu sprechen kommen, ist sein Antheil an der Baugeschichte der imposanten Pfarrkirche von Sct. Jakob in Innsbruck.

Die mittelalterliche Kirche an diesem Platze hatten die Erdbeben von 1670 und 1689 sehr beschädigt. Der damalige Landes-Gubernator Karl Philipp von der Pfalz verwendete sich höchst eifrig für die Angelegenheit eines Neubaues und that viel dafür. Am 12. Mai 1717 legte sein Bruder, Alexander Sigmund, Bischof von Augsburg, den Grundstein.[264])

Es hatte also nach dem letzten Erdbeben nur achtundzwanzig Jahre gedauert, bis das endlich gefahrdrohende alte Kirchengebäude beseitigt wurde. Der Magistrat erlangte es endlich durch Fürbitte des Kurfürsten Karl Philipp und infolge einer besonderen Audienz des Bürgermeisters Ulrich Sprenger am Wiener Hofe, dass der Bau bewilligt wurde, wobei die Schwierigkeit darinlag, dass man, nach alter tirolischer Sitte, gleichzeitig auch um das zum Bau nothwendige Geld bettelte. Am 28. Sept. 1712

gestattete der Kaiser einen zwanzigjährigen Consumaufschlag des Tabaks und sonstige Gefälle zu Gunsten des Unternehmens und der Gubernator trat den Reinertrag des ihm gehörigen Löwenbrauhauses zum Kirchenbau ab, ja, er hätte es gänzlich hergegeben, wenn ihm nicht die Hofkammer selbst davon abgerathen haben würde. Alle diese Fonds blieben der Stadt, bis sie 100.000 fl. betrugen.[265]) Im April 1717 begannen die Demolierarbeiten, die Inschrift des Grundsteins hat Primisser verzeichnet.

Derselbe berichtet über den Urheber des Planes der neuen Kirche, dass er dessen Name nicht habe entdecken können. Eine handgeschriebene Nachricht von tirolischen Künstlern (wahrscheinlich das Roschmann'sche Manuscript) nenne ihn zwar Martin Gump, aber in den magistratischen Rechnungen komme gar kein Architekt vor. Jenen Martin hat übrigens Primisser als den Urheber auch in seinen »Denkmähler der Kunst und des Alterthums der Kirche zum h. Kreuz«, Innsbruck 1812, erwähnt. Nun haben sich aber Aufzeichnungen des Messners Joh. Schenacher bei Sct. Jakob in der Bibliothek des Ferdinandeums erhalten, die zum Theil schon Primisser kannte, zum Theil Herr Professor Dr. J. Hirn in Innsbruck für mich gütigst durchgesehen hat. Daraus geht hervor, dass den ursprünglichen Entwurf — nicht Martin, sondern Georg Anton Gump geschaffen hatte. Er war mit einer gebornen Delama von Büchsenhausen verheiratet und sein Schwiegervater, der damalige Bürgermeister Johann Delama, that alles Mögliche, um sein Project durchzusetzen. Indessen, man fand die Kosten zu hoch. Schenacher sagt: »auch ist mermalen die Länge und Breite der alten Kirchen naher Wien geschickt worden umb aldorten ein andern riss zu machen weill das Gumppische modell zu pretios und der Apalto und churfürstl. Preyhauss nur so lang dargelassen wird unzt sich die Summen auf 100.000 G. belauffet. 24. Sept. 1716.« Dann später: »Herr Exbürgermeister Sprenger ist würklich umb einen paumeister nacher Schwaben verraist, 1717.« Es wurde also von Wien ein weniger kostspieliges Project besorgt. Weiters erzählt Primisser, 1718 sei ein gewisser Johann Georg Fischer mit dem Titel eines Baumeisters vermerkt, welcher täglich zwei Gulden bezog, im folgenden Jahre

wurde er aber in den Rechnungen nicht mehr genannt. Die oekonomische Leitung des Baues übernahm Graf Franz Ludwig von Sarntheim, die Bauführung selber aber der Rathsbürger Claudius Delevo der Jüngere, so dass die Kirche am 9. Sept. 1724 eingeweiht werden konnte.[266])

Schenacher hat den Kirchenbau sogar besungen und einige seiner schrecklich nüchternen Verse sind uns für die Geschichte des Baues interessant. Der Küster-Poet sagt:

»Italien, die du bist Meisterin im Bauen,
Du magst es rühmen an, die du oft zu beschauen
Auf Ynnsprugg bist gereist; sag', ist's nicht im Copey,
So dem Original ganz ähnlich haltet bey.
Du hast (diss Ohr ist Zeug) die Vidimus abgeben,
Dass du der Regel-Maass, der Bau-Kunst gleich und eben
Die Kirch erfunden hast; wol hast's collationiert
Dass, wie die Mutter, sey die Tochter auch formiert.«

Der famose Poet meint mit seinem »Italien« einen Architekten jenes Landes, der also die Controle über den Innsbrucker Bau geführt habe, einen Bau, welcher nach dem Muster einer schon bestehenden Kirche geschaffen wurde. Eine sobeschaffene Copie kam freilich billiger als Gump's Original-Entwurf, nichtsdestoweniger wissen wir, dass die bewilligten öffentlichen Gelder auch zur Vollendung der mit Marmor und Fresken ausserordentlich pomphaft geschmückten actuellen Kirche nicht ausreichten, obwohl die kostbaren Altäre von Bruderschaften bestritten wurden.[267]) Jener controlierende Italiener muss, dem Schenacher'schen Gedankengang zufolge, übrigens gerade nicht aus seiner Heimat gekommen, er kann auch von Wien nach Innsbruck gegangen sein. Welche Kirche als die »Mutter« gemeint sei, hätte der gute Messner füglich hinzuschreiben sollen!

Ich vermuthe, dass dieser Welsche ein Mitglied der Familie Galli-Bibiena gewesen sein dürfte, wahrscheinlich Alessandro. Derselbe begann 1733 für denselben Kurfürsten Karl Philipp den Bau der Jesuitenkirche zu Mannheim, welche in der That grosse Verwandtschaft mit der etwas älteren Jakobs-Pfarrkirche in Innsbruck bekundet.[268])

Wer ist aber der 1718 auftauchende Baumeister Johann Georg Fischer? Ich gestehe, dass ich eine Zeitlang an unsern Künstler dachte, weil seine Namen in jener Zeit schon so vielfach verschrieben vorkommen, weil von Wien und vom kaiserlichen Hof auf die Angelegenheit Einfluss geübt wurde und ein zweiter Architekt Fischer in jener Epoche mir nicht bekannt ist.[269]) Zwei Gulden per Tag wären für damals auch schon ein Honorar, das nur für einen Hervorragenderen bewilligt werden konnte. Wenn uns gesagt wird, dass der Innsbrucker Bürgermeister um einen Baumeister nach Schwaben reiste, so könnte anbetracht der damaligen laxen geographischen Bestimmungen und Ausdrucksweisen auch recht gut Mannheim gemeint sein. Fischer's Erfindung ist die Kirche gewiss nicht, mag er die Sache auch vielleicht kurze Zeit inspiciert haben, mit dem Stil der Bibiena stimmt der Bau umsomehr.

Spätere Pläne der Kirche von dem k. k. Ingenieur Cassian Jenner 1826 waren auf der tirolisch-vorarlbergischen Kunstausstellung in Innsbruck 1879 zu sehen.[270])

Ich habe diesen Gegenstand in der Geschichte des Meisters nicht weglassen wollen, weil eine spätere Forschung leicht möglich auf anderweitige Verbindungsfäden gerathen könnte. Die Gump hängen sehr innig mit den Schor zusammen, welche auch Fischer's Lehrer waren, so wie mehrere Gump sich als ihre Schüler zeigen, Martin Christoph II. Gump mit Ferdinand Schor zusammen in Prag thätig ist, welches auch für die Fischer ein so wichtiger Platz war; Egyd Schor war mit Barbara Gump vermählt.[271])

Um das Jahr 1717 begann der Bau eines Lustgebäudes gegenüber der neuen Favorita auf der Wieden in Wien, des Althan'schen, über dessen einstiges Aussehen zwar fast nichts überliefert ist und dessen Architekten kein zeitgenössischer noch späterer Bericht namhaft macht, welchen ich auch nicht im geringsten anzudeuten im Stande bin, von welchem Bau ich aber dennoch die dürftigen Nachrichten zusammentragen will, einzig und allein aus dem Grunde, weil ja doch der Gedanke naheliegt, dass Fischer bei seinen innigen Beziehungen zu jener gräflichen Familie, für die er schon Frain und die Villa in der Rossau errichtet hatte und deren eines Mitglied bei den

kaiserlichen Bauten sein Vorgesetzter war, der Urheber sein könnte. Die Quellen schweigen, von dem Gebäude ist kein Stein mehr vorhanden und es mangelt an einer nur halbwegs genügenden Abbildung, — so schalte ich denn den Gegenstand bloss aus Gewissenhaftigkeit hier ein.

Der Sage nach hätte die schöne Maria Anna Josepha, Gemahlin des Grafen Michael Johann, geb. Herzogin Pignatelli-Belriguardo, sich hier einen prachtvollen Sitz geschaffen, um dem Lieblingsschloss Karl's VI. ganz nahe zu sein, dessen besondere Günstlinge Graf und Gräfin gewesen. Althan, »welchem, und mehr noch seiner Gemahlin ... die bildende Kunst in Wien sehr viel schuldig ist — sagt Hormayr — erfüllte mit seinem Pallast und Garten die heutige Mayerhöfelgasse, von der Favorita gegen dem Starhembergischen Garten-Pallast herüber, einst ein Grund der Schaumburger.«[272]) Von »Erfüllen« der heutigen Meierhofgasse durch das ehemalige Palais sammt Garten kann man nicht sprechen; jene Gasse bestand damals schon wie heute und bildete die Nordgrenze des Besitzes, welcher die Fläche der jetzigen k. k. Fuhrwesen-Caserne, des Rudolphinums, der anstossenden Privathäuser, der hier in die Meierhofgasse senkrecht einmündenden Dannhausergasse bis zur jetzigen Starhemberggasse, dann aufwärts das Terrain der Waltergasse und des Wiedener Spitales einnahm, — ein sehr ausgedehntes Territorium. Auf dem Plane in den Lustra decem etc. sieht man die oblonge Configuration des grossen Grundstückes, dessen untere Schmalseite die Meierhofgasse bildete. Sowohl hier als oben erhob sich ein Gebäude, — man kann aber den elenden Darstellungen dieser Pläne nicht trauen! Den unteren Bau schliesst Mauer und Thor von der Strasse ab, an den Ecken steht je ein runder, niedriger Thurm mit Zwiebelhaube, — was freilich gar nicht à la Fischer wäre! Etwas tiefer drinnen, aber höher im Niveau, steht ein kleines Palais mit gekrümmter Façade, Attika, flachem Dach und Statuenbekrönung. Das rückwärtige Hauptgebäude nimmt die gesammte Breite ein, hat ein Risalit, Pilaster, mehrere Stockwerke und schiefe Dächer.

Im Jahre 1725 erwähnen die Feriae Aestivae den Palast ganz kurz bloss: »in Wieden Com. de Altheimb« (sic!).[273]) Geusau sagt: »Besonders waren aber damals schon merkwürdig

die prächtigen Gebäude sammt den grossen Gärten des Grafen von Althan in der mit Bäumen bepflanzten Gasse gerade von der Favorita herüber gegen die Hauptstrasse.«[274]) Den Grund, auf dem heute das Krankenhaus steht, besass der Graf schon 1716; im August desselben Jahres erwarb er zwei anrainende Grundstücke, welche zur städtischen Wasserleitung gehörten, sammt einem kleinen Weingarten, 1172 Quadratklafter. Nach seinem am 16. März 1722 erfolgten Hingange erscheint die Witwe als Eigenthümerin im Grundbuche. Der Bau dürfte also 1717 begonnen haben. Wenn aber Hofbauer[275]) behauptet, dass die jetzige Kapelle des Spitals noch aus der Zeit des Grafen stamme, so ist er gänzlich im Irrthum; sie ist ein trostloser, moderner Spitalbau. Die Gräfin starb erst am 1. März 1755.

Wie uns leider überhaupt so wenig Persönliches von Fischer, von dem Menschen, seinen individuellen Eigenschaften, Gepflogenheiten, von seinem Leben bekannt ist, so verhält es sich auch in Bezug auf unsere Kenntnisse von seinem physischen Wesen. Nirgends findet sich eine Schilderung von seiner Erscheinung, wir wissen nicht, ob er gross oder klein, von starker oder schwacher Statur gewesen. Porträte haben sich nur einige sehr wenige erhalten, doch steht es allerdings mit dem Vater viel schlimmer als mit dem Sohne, von dem uns wenigstens ein ausgezeichnetes Abbild überliefert ist. In der That muss dieser Umstand fast unbegreiflich befunden werden. Wenn man erwägt, mit wie vielen Malern die beiden Männer durch so lange Jahrzehnte verkehrten, wenn man sich erinnert, dass beide, besonders der Vater, sehr viel zur Beschäftigung der Kupferstecher gethan haben, dass mehrere der mit ihnen verbundenen Stecher und Zeichner manche andere Personen aus ihrer Umgebung porträtiert haben, — z. B. Delsenbach den Heraeus, von Kleiner gibt es ein Bildniss; R. Donner's, Gran's, Altomonte's, Vater und Sohn, Prandauer's, Allio's, Burnacini's, Rottmayr's, Camesina's, Pozzo's u. v. A. Züge sind uns erhalten geblieben, — so muss es geradezu in Staunen versetzen, dass die Fischer, die ein grosses Haus führten und als wohlhabende Leute starben, keine solchen Verewigungen hinterliessen. Aber, es mögen ja gewiss auch bedeutende Porträts da gewesen sein, doch ist die Familie seit einem

halben Jahrhundert ausgestorben oder verschollen und ihr einstiges Besitzthum in alle Winde gegangen. Freilich, auch bei solcher Erwägung bleibt es noch immer seltsam, dass kein Kupferstich zu finden ist: Bilder, Büsten können verloren gegangen sein, Blätter der vervielfältigenden Techniken müssten denn doch vorkommen!

Ich füge diesen Gegenstand hier ein, weil im Jahre 1719 die prachtvolle Medaille Benedict Richter's auf den ä. Fischer entstand, sein bestes Porträt. Ohne Zweifel verdanken wir sie dem verständigen Heraeus, Fischer's und Richter's gemeinsamem Freunde, dem Vorstande des kais. Medaillen-Cabinetes. Die Darstellung des Revers mit seinen antiken Monumenten und dem an Horaz anklingenden Motto hat ganz den Geist des Gelehrten und erinnert damit zugleich an seine und Fischer's gemeinsame Arbeit, den »Entwurf«.

Die Medaille existiert in bronzenen und silbernen Exemplaren. Das silberne der kais. Sammlung hat 2″ 9‴ diam., 11 7/8 Loth. Der Avers zeigt die Büste des Künstlers nach R. ganz im Profil, ein schönes, sehr interessantes Gesicht mit geistreicher Stirne und wohlgebildeter Nase. Erstere ist oben stark gewölbt, über der Nasenwurzel bildet sie einen leichten Wulst. Die Nase hat einen leichtgebogenen Rücken, abgerundete Spitze und feingeformte Flügel. Die etwas gekniffenen Lippen sind nach den Mundwinkeln leicht geschwungen, das Kinn weich gerundet, die Backenknochen unter den Augen einwenig vortretend, diese selbst sitzen ziemlich tief und haben etwas Festes, Beobachtendes in ihrem Ausdrucke. Im ganzen ist es ein liebes, geistreiches und dabei echt deutschösterreichisches Gesicht. Die Allongeperücke und die Drapierung der Brustpartie verleihen dem Bilde etwas sehr Malerisches. Nach dieser schönen Arbeit Richter's wurde das Porträt für unser Buch von Fahrnbauer gezeichnet. Umschrift:

IOAN. BERN. FISCHERS. AB. ERLACKHEN.
S. C. M. PR. ARCHIT.

Unter dem Brustbilde ist das Zeichen des Medailleurs: R. angebracht. Der Revers bietet einen Ausblick auf ein Ruinenfeld, mit Motiven des forum Romanum, langen Galerien von Säulen,

drei vereinzelten Säulen, wie jene des Jupitertempels, dann Sphinx und Obelisk. Die Legende lautet:

DOCENT. ET. DELECTANT. MDCCXIX.

Fischer's Wollen und Streben als Künstler mit seiner archaeologisch-antiquarischen Tendenz, seinem Zurückgehen auf die Alten, um durch die Früchte dieses Studiums seiner Zeit eine edelschöne Kunst zu spenden, konnte nicht gelungener ausgedrückt werden, als durch diese Devise des docere et delectare. Wenn gerade bei einem solchen Anlasse, wie die Medaille es ist, auf das Wissenschaftliche seiner Richtung ein so grosses Gewicht gelegt wird, so zeigt uns das, wessen Geistes Kind Fischer war und wie sehr er sich als Künstler unterscheidet von so manchem seiner Epigonen, die nur an das Genie und die Begeisterung glauben — ohne lernen zu wollen! —

Es würde zu weit führen, wenn wir uns hier eingehend mit Richter befassen wollten. Ich verweise auf seine Biographien in der Literatur, hebe aber dasjenige hervor, was ihn uns als eine Persönlichkeit im Kreise Fischer's und der Seinen erscheinen lässt. Ein Landsmann des Heraeus, veranlasste dieser seine Berufung nach Wien[276]) und beschäftigte ihn hier viel für das kais. Cabinet, in der kais. Münze war er Münzpräge-Inspector.[277]) Leibniz erwähnt ihn in einem Schreiben an Heraeus, dat. Hannover, 22. December 1715: »Je felicite Monsieur de Fischers, et je suis bien aise de l'employ de M. Richter,« eine so nahe Zusammenstellung beider Männer, dass man sich auch sie nur als Freunde vorstellen kann. Der Passus hängt zusammen mit einem vorausgegangenen Briefe des Heraeus an Leibniz vom 4. December 1715: »Nous sommes en train de faire quelque chose de plus considerable. Puisque Richter est deja pris au service de Sa Maj. Imp.«[278])

Die Medaille ist von ausgezeichnetem Gepräge; sie ist eben nicht sehr häufig zu finden.[279])

Hier möge angeschlossen werden, was ich sonst von Bildnissen des Meisters kenne. Im Schlosse Sebarn Sr. Excellenz des Herrn Grafen Hans Wilczek sah ich ein gleichzeitiges Ölgemälde, Brustbild in Lebensgrösse, welches den Architekten um einige Jahre jünger darstellt, als die Medaille. Die Züge

entsprechen derselben ganz, nur sind die Wangenpartien noch etwas voller, das Gesammtaussehen frischer. Den Scheitel bedeckt ebenfalls die gewaltige Perücke, die Draperie roth und grün, das Antlitz en face gegeben — ein gutes, vornehmes Bild eines Wiener Meisters. Graf Wilczek hat es aus dem Besitze des verstorbenen Bildhauers Hans Gasser erworben, welcher es bereits als Porträt Fischer's gekannt hatte. Für Cesar's Standbild des Meisters auf der Elisabethbrücke wurde es benützt.

Im Versteigerungskatalog der Bildersammlung des verstorbenen k. k. Regimentsarztes Dr. Beer in Wien[280]) wird ein Porträt Fischer's angeführt und dazu bemerkt, dass die Cesar'sche Figur auf der Brücke darnach gemeisselt worden sei. Es wurde von dem Maler und Bilderrestaurator Herrn Jos. Prem erstanden, bei welchem ich es dann sah. Es ist ein späteres Machwerk, etwa vor dreissig Jahren, wahrscheinlich aber nach einem Original aus Fischer's Tagen gemalt, Brustbild, Ölg. auf Leinwand, lebgr., fast en face, mit flachsfarbener Perücke, roth und grünem Brustkleid. Auf der Rückseite ist in moderner Schrift Namen und richtiges Todesdatum angebracht.

Zwei Ölporträts, welche Fischer und eine seiner beiden Frauen vorstellen sollen, früher im Besitze des Fürsten Paar in seinem Palais in der Wollzeile, jetzt aber Besitz des Grafen Czernin, wurden bereits oben, pag. 144, erwähnt. Im Palais Paar geht die irrige Sage, dass dasselbe ein Bau Fischer's sei, welchen Irrthum man auch sonst findet.[281])

Endlich gibt es drei moderne, plastische Porträte. Die lebensgrosse Marmorfigur von Joseph Cesar auf der Elisabethbrücke, welche den Blick auf die Karlskirche richtet, ist trotz jener Vorbilder nicht besonders gelungen. Sie wurde 1867 auf gestellt. Besser ist eine andere Auffassung in einer Bronzestatuette, ebenfalls von Cesar, wobei der Meister den Grundriss jener Kirche hält, — im Besitz des Schülers von Cesar, Prof. Rudolf Weyr,[282]) endlich eine Büste an der Aussenwand des Künstlerhauses 1883 von Weyr angebracht.

Um das Jahr 1720 muss wohl die Erbauung des imposanten Palastes in der oberen Schenkenstrasse in Wien, jetzt Bankgasse Nr. 2, fallen, welcher der in diesen Blättern so häufig genannten Familie der Batthyanyi-Stradtmann gehörte.

Gräfin Eleonore d. N., die Freundin der Gräfin Maria Anna Josepha Althan, der Herzogin von Pignatelli-Belriguardo, war die Erbauerin, beide Damen die treuen Anhängerinnen Eugen's, die letztere, als Gemahlin Michael Johann's Grafen Althan, gewiss nicht ohne Beziehungen zu dem Erbauer von Frain und erstere aus jener Familie, welche den jüngeren Fischer, wie wir ja wissen, aus der Taufe gehoben hatte.[283]) Leider ist von der Entstehungsgeschichte des Gebäudes wieder nur sehr Weniges überliefert. Das fürstlich Batthyanyi'sche Archiv, welches Se. Durchlaucht Herr Fürst Edmund zu meinen Zwecken gütigst nachsehen liess, bietet fast unbegreiflicherweise gar keine auf unsern Künstler bezügliche Erinnerung. So wissen wir denn bloss, dass an der Stelle früher drei alte Häuser gestanden hatten, welche 1715 ein gewisser Johann Greimb kaufte, 1720 aber an die Gräfin Eleonora verkaufte. Diese errichtete nun durch Fischer von Erlach an ihrer Statt das Palais, später wurden von der Familie noch einige Nachbarhäuser dazu erworben, so dass fünf Nummern in der Gasse den Batthyanyi gehörten, von denen Karl VI. 1723 drei durch ein Privileg als ständisch frei erklärte.[284]) Den Architekten nennt wieder nur eine späte Quelle, die wir aber schon so oft als eine nicht schlecht berichtete kennen gelernt haben, Nicolai.[285])

Die älteren erwähnen selbst das schöne Gebäude nur selten und oberflächlich, so sagt z. B. Fuhrmann: »Ein zweyter Bathyanischer schöner Pallast liegt in der obern Schenkenstrasse, den die Frau Eleonore, gebohrne Gräfin von Stratmann, bauen lassen.«[286]) Eine Abbildung des Gebäudes findet man, von Corvinus nach S. Kleiner gestochen, bei Pfeffel.[287])

Das schöne Oberlichtgitter des Portals ist wiedergegeben im Wiener Schmiedewerk.[288]) Bei Pfeffel heisst es ganz richtig, dass die verwitwete Gräfin den Palast errichtet habe. Derselbe zählt elf Fensterachsen in einem Parterre, Halbstock, Noble-Etage und Oberstock. Die aus fünf Achsen bestehende Mittelpartie tritt unmerklich zurück und ist vom Nobelgeschosse an von den beiden Flügeln durch seltsame Pilaster geschieden, die sich an den Enden des Gebäudes wiederholen. Sie sind sechsmal durch je ein Paar querliegende Quadern unterbrochen,

dazwischen quadratische Felder, oben jonische Capitäle mit langen, blumengeschmückten Hälsen. Parterre und Halbstock haben horizontale Fugenschichten und ziemlich kleine Fenster; die grossen oberen Fenster Bekrönungen im üblichen Korbbogen und im dreieckigen Tympanon, abwechselnd. Schön und imposant ist das Thor, dessen feine Architektur zugleich das mittlere Fenster des Hauptstockwerks umrahmt und ober demselben in dem gekrönten Allianzwappen zwischen gebrochenen Giebeltheilen gipfelt. Unter dem Fenster ein Balcon. Die seitlichen Pilaster des Thores verjüngen sich nach unten, — wie das sonst besonders bei Hildebrand'schen Bauten vorkommt, über den Bogensitzen allegorische Figuren. Sehr schön sind die feinen Stuccoornamente an der Decke und an den Wänden des Vestibules.

Der letzte Bau, welchen unser Künstler für den Adel Wien's ausführen sollte, war das Roffrano'sche, jetzt fürstlich Auersperg'sche Palais, welches zwar erhalten, aussen aber durch eine neueste »Verschönerung« seines ursprünglichen, edeleinfachen Gepräges leider gänzlich beraubt worden ist. Der Palast befindet sich in der Josephstadt an dem Anfang der Vorstadt, mit der Façade der Stadt zugekehrt, nicht weit vom Palais Trautson. Ich verdanke dem Herrn Alexius Kern, fürstl. Auerspergischem Hauptcassier in Wien, eine Reihe von bisher unbekannten Mittheilungen aus dem Hausarchive, welche ich hier verwerte und durch die das Dunkel, welches auch über der Baugeschichte dieses Palastes schwebt, wenigstens einigermassen gelichtet wird.

Der Palast und das ganz kunstlose Nebengebäude, welches durch einen Schwibbogen mit ihm im rückwärtigen Theile verbunden ist, dazu der Garten, bedecken eine Area von circa vierthalb Joch. Zu Beginn des XVIII. Jahrhs. waren an der Stelle verschiedene kleinere Realitäten, meist Gartengründe, verschiedenen Besitzern gehörig, die dann durch Kauf erworben wurden. So besass u. A. hier, beim »Rottenhof« de Allio, wahrscheinlich also der kais. Obristwachtmeister Joseph Gabriel de Allio, der Vater des öfters gedachten, berühmten Architekten Donato Felice, einen Garten, welchen der Erbauer des Palastes, Marchese di Roffrano, 1721 kaufte.[289])

Jedoch schon lange vor Roffrano's Eintreten fanden hier Erwerbungen von Grundstücken statt, wobei wir zwar bereits von der Absicht vernehmen, dass an der Stelle ein Bau errichtet werden sollte, doch erhellt nicht, ob das schon mit dem Bau des jetzigen Palais zusammenhänge. Es liegt ein vom Fortifications-Zahlamte am 2. Oct. 1705 ausgestellter Schein vor, welcher besagt, dass dem Stadtrath Adam Schreyer die Bewilligung ertheilt werde, »dass er bey seinem Garten vor dem Burgthore mit einer Mauer und einem künftig vorhabenden Gebäu um $2^1/_2$ Klafter aus dessen Grund gegen die Stadt rücken, das Gebäu auch bis 30' hoch aufführen lassen könne.« Aus einer weiteren Urkunde von 1707 ersehen wir, dass Schreyer seinen Besitz am 8. August laut Contract an Ferdinand Karl Grafen von Weltz, Freiherrn auf Eberstein und Spiegelfeld, Statthalter von Niederösterreich, um 7000 fl. und 400 fl. Beischuss überlassen habe. Am selben Tage schloss der Graf auch mit dem Eigenthümer eines nachbarlichen Hauses und Gartens, dem Stadtrichter Joh. Franz Weninghofer, um 6000 fl. und 500 fl. Beischuss ab.[290]) Am 19. August 1707 erwarb Graf Weltz das anstossende Haus sammt Garten des Jakob Schwärzel, Remanenzen des Oberkämmerer-Amtes der Stadt um 5000 fl. und 200 fl. Beischuss.

So waren denn um 19.100 fl. Gründe in den Besitz des Grafen gelangt, wir hören aber noch immer nicht, was er mit diesem Eigen angefangen habe. Nach seinem Ableben erbte Graf Karl Joseph von Weltz den Besitz und verkaufte denselben am 10. Mai 1721 an Girolamo Fürsten Copece, Marchese di Roffrano, Generalpostmeister in Italien, um einen Betrag von 28.000 fl. Und am selben Tage erwarb der Bevollmächtigte des Fürsten, Benedict von Socella, von der Witwe Hirschhauer um 2500 fl. Haus und Hof am »freien Rothenhof« zwischen den Weltz'schen und den Trautson'schen Gründen. Weiters geht aus den von Herrn Kern mir freundlichst gegebenen Urkunden-Auszügen hervor, dass noch im selben und im folgenden Jahre der Marchese das Palais mit Reitschule, Stall und Wagenremise durch den Baumeister Giovanni Christiano Neupauer, »und zwar, wie behauptet wird, nach dem Plane des berühmten Johann Bernhard Fischer von Erlach« habe aufrichten lassen.

Gleichzeitig wurde auch der Garten angelegt und werden die Kostensummen von 32.847 fl. und 1064 fl. angeführt, welche jedoch nur für einen Theil des Baues gemeint sein können. Noch vor Vollendung desselben starb der Marchese im Jahre 1721, die Vormundschaft seiner Erben liess das Werk jedoch ungestört zu Ende bringen. Ehe ich fortfahre, die Baugeschichte zu untersuchen, theile ich aus dem Kern'schen Berichte noch mit, dass 1761 der Herzog Joseph Friedrich zu Sachsen-Hildburghausen das Gebäude mietete, 1777 es aber wieder verliess. Besitzerin war damals Maria Theresia Gräfin Brechainville, geb. Marchesa di Roffrano, verwitwete Gräfin Kinsky (gest. 12. Nov. 1773, geb. 3. Juni 1715). Fürst Johann Adam Auersperg, welcher der nächste Mieter gewesen war, kaufte das Palais am 8. Oct. 1777 um 67.100 fl. Nach Annullierung dieses Kaufvertrages kam dann am 20. Sept. 1778 ein neuer zustande, wonach 70.000 fl. erlegt wurden.

In der Literatur sieht es über die Baugeschichte ganz besonders elend aus. Zuerst finde ich das Palais auf dem kleinen Kärtchen bei Schachner[291]), wo es aber nicht das hohe, spitze Dach hat, sondern im Mittelbau eine Attika mit Figuren, welche nicht ausgeführt wurden, sammt der Attika. Ein solcher Abschluss für den Mittelkörper wäre für Fischer nach seiner Gewohnheit allerdings ebenso entsprechend, als das später aufgesetzte Spitzdach seinem Stile fremd ist. Die Zeichnung bei Schachner ist also nach dem architektonischen Entwurf, nicht nach der Wirklichkeit gemacht. Auch in Pfeffel-Kleiner's Prospecten[292]) erscheint die Attika mit den Statuen, mit welchem Schmuck sich der Palast also dem Typus des Schwarzenberg'schen, des Althan'schen und so vieler Fischer'scher Landhäuser an die Seite gestellt haben würde. Wie ich einmal erzählen hörte, — aber bezweifle — sollen die für die Attika bestimmten Figuren fertig geworden und im Palais deponiert sein. Seltsam ist die Darstellung auf dem miserablen Stich bei Kurzböck[293]), wo — 1779 — sowohl die Attika mit den Figuren, als schon das Pyramidendach zu sehen sind, — ersteres nach dem nicht ausgeführten ursprünglichen Programm und letzteres nach der unterdessen eingetretenen Abweichung von demselben. Im J. 1730 heisst es bei Küchelbecker: »Unter den weltlichen Gebäuden ist

in dieser Vorstadt das prächtigste das Palais des Marquis de Rofrano, Printz von Copece, welches nicht nur sehr gross und weitläufftig, sondern auch sehr magnifique gebauet, und aussen vor dem Thore rings umher mit einem schönen, eisernen Gegitter umgeben ist. Das Gebäude an sich selbst ist drey Etagen hoch, und hat in der Faciada 17 Fenster. Es ist an dem gantzen Werke die Jonische Ordnung observiret, und solches mit dergleichen Pilastres verzieret, und kan man dasselbe mit Recht vor eines der schönsten Häuser, so wohl in- als ausserhalb der Stadt halten.« [294]) Ganz kurz gedenkt Fuhrmann [295]) des Baues, von dem er gleichfalls nur sagt, dass er für eines der schönsten Gebäude gelte. So nennt es auch Nicolai eines der ansehnlichsten in der Vorstadt, ohne des Künstlers zu gedenken.[296]) Dasselbe ist bei Freddy der Fall, welcher den Errichter gar Marchese di Cofrano betitelt. Unter den Fürsten Hans Adam und Karl Auersperg sei das Palais verschönert worden. Von dieser »Verschönerung« soll noch die Rede sein.[297]) Nach Fischer's von Erlach Plan erbaut, wird der Palast von Tschischka angegeben.[298]) Geusau sagt, unerfindlicherweise, warum?, dass 1733 das damals dem ersten Gemahle der Marchesa Maria Theresia, geb. Roffrano, Grafen Kinsky, gehörige Gebäude mit besonders schönem Garten zu Anfang der Josephstadt am Glacis gestanden, da es doch um jene Zeit bereits zwölf Jahre vollendet war.[299]) Auch ein Werk des berühmten Fischer von Erlach heisst das Gebäude bei Schweickhardt [300]) und Schimmer gibt irrthümlich — viel zu früh — an, dass Fischer es um 1706 errichtet habe.[301]) Ohne Wert sind endlich noch einige gelegentliche Erwähnungen des Baues bei neueren Schriftstellern.[302])

Das Interessanteste, was aus den Kern'schen Mittheilungen hervorgeht, ist, dass nach Fischer's Conception ein Baumeister, namens Johann Christian Neupauer, das Werk zum Abschlusse gebracht habe. Es ist das eine neue Nachricht, der Genannte aber keine unbekannte Persönlichkeit. Wir finden in den Prospecten von Pfeffel [303]) ein Blatt, welches den heute noch in der Singerstrasse, Nr. 16, stehenden, grossartigen Palast darstellt, welcher zu den imposantesten Gebäuden Wiens gehört, bis vor kurzem Eigenthum des Grafen Bräunner-Enkevoirt. Auf jener Tafel ist er als Besitz des Stadthauptmannes Joh. Christian

Neupauer angeführt. Früher befand sich an der Stelle 1684 eine dem Grafen Karl Ludwig de Souches gehörige Realität, 1700 haben sie dessen Erben, 1730 dann, — wie aus den 1725 erschienenen Prospecten Pfeffel's hervorgeht, aber bereits früher, Neupauer, 1775 sind die Grafen Hallweyl die Besitzer, 1822 wurde der Palast Coithisch, dann Officiers-Casino und in neuester Zeit Bräunnerisch.[304]) Dieser herrliche Bau ist nun ganz im Geiste Fischer's ausgeführt, sei es nach dessen directem Entwurf oder als höchst gelungenes Werk seiner Schule, der ja Neupauer gewiss angehörte. Wir hören, dass letzterer nach Fischer den Roffrano-Palast ausgeführt hat und finden ihn auch als Besitzer desjenigen in der Singerstrasse, von welchem also nach aller Logik anzunehmen sein dürfte, dass Neupauer ihn auch gebaut haben dürfte. Das Risalit mit zwei Flügeln, die Atlanten des Balcons, das Dachgesimse, die ovalen Öffnungen ober dem Portal, die Medaillons ober den Fenstern, die Ornamente, — alles hat ganz Fischer'schen Charakter. Nur das Eine fällt auf, dass vier Stockwerke übereinander gethürmt sind, was Fischer niemals concipiert hat. Die Mehlgrube, welche allerdings ebensoviele Geschosse zählt, ist kein Gegenbeweis, weil wir sie ja als Umbau eines schon vorhandenen Gebäudes erkannt haben.

Leider sind unsere Nachrichten über diesen Mitarbeiter des berühmten Meisters mit dem Mitgetheilten auch schon zu Ende. Wie der Baumeister sich zur Würde eines Stadthauptmannes emporschwang, wie er in den Besitz oder zum Baue eines so grandiosen Palazzo gelangen konnte, welcher jenes Gebäude in der Singerstrasse ist — wissen wir nicht anzugeben. Seine Grösse und monumentale Pracht, sein reicher Statuenschmuck, seine Balcons, Karyatiden, das imposante Vestibul — Alles stellt es den ausgezeichnetsten Adelspalästen jener glanzliebenden Periode an die Seite, ja es übertrifft an Splendidität fast alle gleichzeitigen Paläste in der Kaiserstadt. Wir stehen da abermals vor einem vollkommen dunklen Punkte in der ja noch so dürftig aufgehellten Zeit der Wiener Barocke. Vor Neupauer besassen die Grafen de Souches die Realität — sollten etwa diese schon den Palast errichtet haben? Kam Neupauer, der ihn gebaut hatte, nach ihnen erst in den Besitz? Im Jahre 1701 stand der Palast noch nicht, denn bei Jordan sind damals an

der Stelle noch drei Häuser verzeichnet, welche den Erben des Generals Karl Ludwig Grafen de Souches gehörten. Das Übrige bis zu Neupauer's Besitz der Realität, wo dann schon der Palast erscheint, ist uns in Dunkel gehüllt.[305])

Von diesem Baue bemerkt Küchelbecker 1730: »Allein das Neubauerische Hauss in der Singer-Strassen ist eines von denen schönsten in der gantzen Stadt, und übertrifft an der Zierlichkeit und Bau-Kunst viele Andere. Es ist dasselbe vier Stockwerck hoch, und in iedweder Etage zehlet man eilff Fenster; in der Mitten des Gebäudes ist ein schönes Fronton zu sehen, so mit verschiedenen schönen Statuen pranget. Es ist auch das Thor nebst dem Portail sehr wohl angebracht, und sowohl mit Säulen als Statuen und anderen Figuren verzieret. Zudem so ist es auch inwendig auf das ordentlichste eingerichtet und die Zimmer sehr schön meubliret.«[306]) Die betreffende Stelle bei Fuhrmann stellt sich nur als ein Echo dieses Berichtes heraus.[307])

Gurlitt's Meinung, die er in seiner Geschichte des Barockstiles II. 2, pag. 240, ausspricht, dass dieser grossartige Bau von der Hildebrand'schen zur Fischer'schen Richtung hinüberneige, vermag ich nicht unbedingt beizupflichten. Die Hermenpilaster, die Telamonenkaryatiden, die ovalen Öffnungen über den Seitenportalen — so z. B. in Mirabell — kommen zwar bei erstgenanntem Architekten ebenfalls vor; das Grandiose des ganzen Aufbaues hat Hildebrand in seinen Schöpfungen aber niemals, er ist immer bei weitem niedlicher, graziöser, intimer und weniger monumental. In Bezug auf Neupauer aber bleibt die Sache für uns, denen so geringe Nachrichten zugebote stehen, immer räthselhaft. Andere Bauten, andere Überlieferungen, als dass er das Palais Rofrano nach Fischer's Plane vollendet und dieses für sich selber errichtet habe, kennen wir von ihm nicht. In diesem aber zeigt sich der sonst unbekannte Künstler so gewaltig, wie nur je sein Meister selber; hat also vielleicht Fischer selbst das Hauptverdienst an dieser Idee? Ist es etwa bloss die Ausführung Neupauer's nach einem Entwurfe des genialen Künstlers, wie der Schüler auch das Palais Rofrano ja nur nach Johann Bernhard's Entwurf vollendete? Und wie wurde Neupauer Stadthauptmann und gelangte zu dem Reich-

thume, sich einen derartigen Riesenpalast zu bauen? Aus dem inneren Leben des damaligen Wien wissen wir so wenig, dass sich all diese berechtigten Fragen kaum jemals dürften beantworten lassen.

Das Innere des Palais Rofrano hat in der späteren Zeit des XVIII. Jahrhunderts und in der Zeit des Empire's manche Veränderungen erlitten. Das Deckengemälde des Hauptsaales ist von Niccolo Rossi — wahrscheinlich der Maler d. N., welcher um 1770 die Fresken in Sa. Maria del refugio zu Genua herstellte, wobei ihm für das Architektonische Johann David zur Seite stand.[308]) Als Verfertiger der Stuccaturen wird Henrici genannt. Es gehören diese Neuerungen der Zeit an, als bereits Johann Adam und sein Neffe Karl Fürsten von Auersperg seit 1777 in den Besitz des Hauses gelangt waren.[309])

Aus der gegebenen Darstellung geht das Wenige, was wir sicher von dem Palaste wissen, hervor. Gewiss liegt eine Idee des älteren Fischer zugrunde; wahrscheinlich war Neupauer der ausführende Baumeister; dass der jüngere Fischer deren Theilhaber, wie auch gesagt wurde, lässt sich durch nichts beweisen. Durch die neueste Umgestaltung der Façade wurde der einfach-schöne Bau bedauernswerterweise aller seiner Charakteristik beraubt. Nebst der Demolierung des Belvederes im Liechtenstein-Parke ist diese Unthat das Verbrechen des modernen Wien an den Manen des unsterblichen Meisters! —

Ein sehr interessantes Werk des an der Grenze seines Lebens stehenden Künstlers entstand im Jahre 1722 in Böhmen, unter der Aegide jenes Fürstengeschlechtes, welches ihm so vielfache Förderung hatte angedeihen lassen, der Clam-Gallas. Dlabacz sagt ganz kurz, dass Fischer in gedachtem Jahre die prachtvolle Kirche Mariae Heimsuchung in Haindorf auf Kosten der Reichsgräfin Emmerentia errichtet habe.[310]) Ausführlicher lässt sich Schaller vernehmen. Er erzählt, dass Franz Ferdinand Mathias, Graf Gallas und dessen Gemahlin Johanna Emmerentia, geb. Gräfin Gaschin, laut Stiftsbrief vom 20. Februar 1691 dort ein Kloster für Franciscaner gestiftet hatten. Nach baldigem Tode des ersteren führte der uns schon bekannte Sohn, Johann Wenzel, die Angelegenheit fort, am 13. März 1698 kamen die

ersten zwölf Priester in das Haus. Alsbald erwies sich aber die Kirche als zu wenig geräumig, weshalb 1722 Philipp Joseph Reichsgraf Gallas einen Neubau begann, bei welchem von dem Bestandenen die Marienkapelle mit der Familiengruft beibehalten blieb. Gräfin Emmerentia legte den 8. September den Grundstein. Es wurde eine kreuzförmige, einschiffige Kirche, 100 Ellen lang, 70 breit, mit sechs Kapellen und zwei hohen Thürmen. Die Einweihung fand erst 1729 statt.[311])

Theils dasselbe, theils aber auch weitere Nachrichten liefert uns J. C. Rohn. Hier wird von dem Ursprunge der Andacht in Haindorf geredet und mitgetheilt, dass die Wallfahrt von der Verehrung eines Bildnisses der h. Jungfrau auf einer Linde ihren Ausgang genommen habe. Schon 1211 stand da eine Kapelle Mariae formosae, es geschahen Wunder und grosser Zulauf des Volkes. Das Übrige von der Gründung des Klosters 1691 stimmt ganz überein. Die alte Kapelle des Wunderbildes blieb allein beim Neubaue unangetastet, von welchem der Verfasser bemerkt, dass derselbe ohne Säulen gebaut sei, nur die Kuppel duabus solidis columnis sustentatur. Ein im Convent am 1. Mai 1762 ausgebrochener Brand vernichtete das Dach, die beiden mit Metall gedeckten Thürme, Glocken, Uhrwerk und den Hochaltar. Die neuen Thürme und sonstigen Reparaturen wurden unter dem Grafen Johann Christoph hergestellt.[312])

Herr k. k. Conservator A. Brausewetter, Professor an der Staats-Gewerbeschule in Reichenberg, sagt in einem Reiseberichte vom 25. October 1885 in den Acten der k. k. Central-Commission: »Die Haindorfer Klosterkirche ist in ihrer jetzigen Gestalt die Schöpfung Fischer's von Erlach aus dem Jahre 1722, in Kreuzform gebaut, edel in ihren Verhältnissen, doch ohne hervorragende künstlerische Ausstattung durch Stuccos oder Fresken.« Weiters wird von der alten Wallfahrtskapelle, welche als der eine Kreuzarm beibehalten wurde, gesagt, dass sie im XIII. Jahrhundert durch einen Herrn von Biberstein gegründet worden sei; hier befindet sich auch noch ein gothisches Sacramenthäuschen. »Dieser östlichen Capelle analog wurde die westliche von Fischer von Erlach beim Baue der jetzigen Kirche durchgeführt, zwar auch im gothischen Stile, doch mit anderem Rippenwerk, das, auf Renaissance[313])-Consolen auf-

sitzend, wohl den Widerwillen erkennen lässt, mit dem derselbe einer ihm fremden Bauweise Concessionen machte, andererseits aber die Meisterschaft in der Massengruppierung bekundet, durch die die einzelnen Theile schliesslich doch mit dem Ganzen in Einklang gebracht sind.«

Ehe ich auf die kunstgeschichtlich sehr interessanten Eigenthümlichkeiten der halb barocken, halb gothischen Formen dieses letzten Kirchenbaues des Meisters eingehe und Brausewetter's obige Bemerkungen weiter beleuchte, will ich noch das übrige Baugeschichtliche mittheilen, das ich in Erfahrung gebracht habe.

Ich kenne die Haindorfer Kirche nur nach einer ungenügenden photographischen Aufnahme und nach dieser muss ich bemerken, dass das Äussere viel mehr Carlonesk als Fischerisch aussieht. Die beiden Thürme an der Façade mit ihren Dockenspitzen passen schlecht zu dem Übrigen, die Seitenfronten machen sich nüchtern, aber die Façade ist imposant. Hier denkt man wohl an den Künstler. Über dem Portale erhebt sich ein mächtiges Tympanon mit einem bei Fischer allerdings sonst nicht üblichen Korbbogen, sehr ähnlich wie bei der Rochuskirche auf der Landstrasse und bei der Maria Treukirche in der Josephstadt in Wien. Im ganzen scheint es, dass anlässlich des Brandes auch am Äusseren manches verändert worden sein dürfte.

Grossen Dank schulde ich Herrn Professor Rudolph Müller in Reichenberg, welcher die Güte hatte, für meine Zwecke nach urkundlichem Material über den Bau zu forschen. Im Kloster zu Haindorf selber fand sich gar nichts. Im gräflichen Clam-Gallas'schen Archive in Friedland aber entdeckte Professor Müller das Einschreiten der Stifterin um die Baubewilligung an das erzbischöfliche Consistorium zu Prag, dessen Erledigung vom 28. März 1721, den Contract der Gräfin mit dem ausführenden Baumeister Thomas Haffenecker vom 8. März 1722, eine Specification der erforderlichen Materialien und ihrer Kosten, ohne Datum und Unterschrift, einen Accord mit dem Steinmetz Hans Chr. Zümmern aus Grottau vom 23. September 1723, endlich einen Bericht aus Schloss Friedland vom 5. Juli 1725, welcher um Beiträge weiterer Gaben zur Vollendung des Gotteshauses auffordert, doch aber schon vier Tage nach Einweihung

des bereits Fertigen geschrieben ist und interessante Mittheilungen von dem bisherigen Gang der Arbeit und der bisherigen Frequenz in der Kirche gibt. Der Grundstein zum Neubaue war am 18. September 1722 gelegt worden.

Ich lasse den Wortlaut dieser Urkunden hier folgen; sie sind von mancherlei Gesichtspunkten sehr bemerkenswert, kunst- und culturgeschichtlich. Einige Erwägungen werden dann am Schlusse noch aus einzelnen Angaben dieser Documente zu ziehen sein.

I.

»Ans hochlöbl. Erzbischofl. Prägerische Consistorium.

Hochwürdige Hochgeehrteste herrn et Einem Hochlöbl: Erzbischofl. Consistorio solls hiermit beybringen wie dass auf Friedland meiner Pupilar Herrschaft, u zwar zu Heundorf in einem aldortigen Uralten kürchl ein gnadenbild der allerheyligsten Mutter Gotts sich befündet, wohin. Schon vor 700 Jahren sehr grosse Wohlfarthen von viel 1000 Pershonen geführet worden, und zwar also, das wegen Mänge der Ankommenden Wohlfarther, das kirchel bey Weitem nicht herfficient (sic), auch sehr eingang (eingegangen), das darjnnen Alle Ihre Andacht mit Verehrung besagten Gnadenbüldes geziehmet verrichten können, sondern nichts als Unordnung zum öftern zu entstehen Pflegen.

Wann nun aber mehrgedachtes Kirchl ohne dem seines Alters halber repariret werden muss, auch sonsten dassselbe mit Schönnen Capitalien war von bey d. Herrschaft allein unter Verinteressirung 5700 fl. an Vermögen, ohne was an Interessen u. Paarengelde lauth der Inlage Lit. A: auch bey gutten Zeiten Immerhin von denen Wohlfarthern einig Almosen im Opferkasten eingelegt wird, worauss die Kirchenausgaaben und Nothwendigkeiten bestritten werden können: Als habe mich entschlossen die in Bereithschaft Liegende, u. zu dato ausserderen Renthen zu zahlen habende Interessen, auch da solche nit Erkleklich mit Zuziehung des Abgangs von Capitale weylen solches hernach von einkommenden Opferallmosen wieder erfüllet werden kann, zur weiteren beförderung der Ehre

Gottes u. seiner allergebenedeytesten Mutter benöthigtermassen anzuwenden, und Lauth anschlüssig Abriesses das Kirchl in gebeud erweitern zu lassen, mit Verbündtnus, das zur leichtiger Bestreitung der Unkosten, mann von seithen der Herrschaft Urböttig seye, etwas an Materialien von Kalch u. Ziegl nur so viel die Unkosten ertragen, wie ingleichen das Holz u. Anders in gantz geringern Preis benennen und passiren lassen werde. Und süntemahlen nun Mein diesfällige gutte intention ledigl. zur Ehre Gottes anziehlet.

Solchen nach Ein hochlöbl. Erzbischöfl. Consistorium dienstl. bitte. Selbtes geruhe zur Erbauung u. Erweiterung mehr erwehnten Kirchels bey Unser lieben Frauen zu Heundorf zur Vermehrung der Andacht und kommender Wohlfarther nach anzeüge des Abrisses zu verwilligen u. das diesfahls gewöhnl. an seine Behörde ergehen zu lassen, wessen mich getröste, und bleibe

Eines hochlöbl. Erzb. Consist. . . . . .«

(Ohne Unterschrift.)

Original im Schlossarchive zu Friedland.

Hoch- und Wohlgebohrne Graffin.

HochgeEhrte Frau. Deroselben zu diessem Prager Ertzbischoffl. Consistorio vnter heütigen præsentato eingereichtes anbringen hat Unss des mehrern Vorgestellet, welchergestalten dieselbe das auf ihrer pupillar-Herrschafft Friedland zu Heindorff befindliche alte zimbl. enge, und bereiths baufällige Kirchel worinnen ein gnadenbildt Vnsser Lieben Frauen Von Vielen Jahren her mit sonderbahrer VerEhrung auffbehalten wirdt, auf Vorgehende Vnsere erlaubnus nach anzeügung des angeschlossenen abriesses im gebäu erweitern zu lassen sich entschlossen, mit dem an Vnss untereinstem gestellten ersuchen, damit die übrige Bautenkosten, welche über den an seithen der Herrschafft mit etwas materialien guttwillig thuenden Beytrag

erfordert werden und in deme man die materialien Von Kalch und ziegeln nur ums so Viel, alss die unkosten ertragen, anschlagen, wie ingleichen das Holtz in gantz geringem preiss

zu sothanem Bau überlassen wurde, aus denen Vorräthigen Kirchenmitteln, und zwar Benandtlichen Von denen in Bereithschafft Liegenden, und theils auss denen Rendten noch zu zahlen habenden interessen, da aber solche nicht ercklecklich, auch mit zuziehung des abgangs Von dem Capital, weilen solches hernach Von einkommendem Opfer allmossen wiederumb zu ergäntzen wäre, hergenomben werden könnten.

Gleichwie nun der Frauen Graffin diessfälliger zu Beförderung der Ehre Gottes, und der Heyligsten Gottes Gebehrerin tragender eyffer billich zu beloben kommet. Also thuen Wir auch dahien Verwilligen, auff dass dem Dahier erlegten abriess gemäss der Bau Vollführet, und die über den Vorhergeden Herrschafftlichen beytrag erforderliche Vnkosten auss denen Kirchen Mitteln erwehnter massen genommen werden mögen, damit jedoch die ausslag ordentlich Verrechnet, folglich aber derley Berechnung Vnss zugestellet werde. Die Wir unter allseithiger Göttl. obhuttempfehlung Verharren

Vnser HochgeEhrten Frauen Graffin

dienstbereithwillige

Des hochwürdigst Hochgebohrnen des Heyl. Röm. Reichs fürsten Herrn Herrn Ferdinand Ertzbischoffens zu Prag (tit.) Vicarius in Spiritualibus Grālis et Officialis, dann Ein gesambtes Ertzbischoffl. Prager Consistorium

Prag in der Ertzbischoffl. Cantzleij den 28. Martij A. 1721.

Daniel Josepho Mayern
Eschoff. Vicaris Gis undt Offlis.
Francis. Ant. Langer
Cancellarius.

Der Fr. Johanna Graffin Gallassin gebohrn. v. Gaschin.

Ist gleich II. hat aber zwei Unterschriften mehr. Von Herrn Dr Pazaurek in Reichenberg erhalten.

II.

»Hoch- u. Wohlgeborne Grafin.

Hochgeehrte Frau. Deroselben zu diesem Prager Erzbischofl. Consistorio unter Heütigem presentato eingereichtes Anbringen hat Uns des mehrern Vorgestellet, welchergestalten

dieselbe das auf ihrer Pupillar-Herrschaft Friedland zu Heindorff befindliche alte ziemlich enge und bereiths baufällige Kirchel, worinnen im Gnadenbildt Unser lieben Frauen von vielen Jahren her mit sonderbahrer Verehrung aufbehalten wirdt, auf Vorgehende Unser erlaubnus nach anzeügung des angeschlossenen Abrisses im gebäu erweitern zu lassen sich entschlossen, mit dem an Unss untereinstem gestellten ersuchen, damit die übrige Bau-Unkosten, welche über die an seither der Herrschafft mit etwas materialien guttwillig thuenden Beytrag erfordert werden, und indeme man die materialien von Kalch und Ziegeln nur umb so viel als die unkosten ertragen, anschlagen, wie ingleichen das Holtz in ganz geringem preis zu sothanem bau überlassen wurde, aus derm Vorräthigen Kirchenmitteln, u. zwar benandtlichen von denen in bereithschafft liegenden, u. theile aus denen Rendten noch zuzahlen habenden interessen, da aber solche nicht erklecklich, auch mizuziehung des Abgangs von dem Capital, weilen solches hernach von einkommenden Opfer almosen wiederumb zu ergäntzen wäre, hergenomben werden könten.

Gleichwie nun der Frauen Graffin diessfälliger zu beförderung der Ehre Gottes u. d. Heyligsten Gottesgebehrerin trat genden eyfer billich zu beloben kommet. Also thun Wir auch dahien verwilligen, auff dass dem dahier erlegten abriessgemäss der Bau vollführet, u. die über den Vorherged. Herrschafftlichen Beytrag erforderliche Unkosten aus denen Kirchenmitteln erwehntermassen genommen werden mögen, damit jedoch die ausslag ordentlich verrechnet, folglich aber derley berechnung Uns zugestellet werde, die Wir unter allseithiger Göttl.—Obhutten-empfehlung verharren.

Euer Hochgeehrten Frauen Graffin

dienstbereithwillige

. . . .

Ferdinand Ezbischoffens zu Prag . . . . . mp.
dann ein gehorsambtes Erzbischoff. Prager
Consistorium

Prag in d. Erzbischoff. Cantzley . . . . . .
den 28. Martii A. 1721.« . . . . . .

III.

Authoritate Archi: Epāli ordinaria datur ad instantiam Illme Dnae Joannae viduae Comitissae a Gallas, natae Comitissae de Gaschin, tutorio Nomine factam, tenore praesentium facultas, Vicario foraneo et Decano Reichstadiensi Venerabili dilecto Joanni Georgio Neumann de more exhibenda, ut conformiter delineationi exhibitae Ecclesiam in ejus pupillari Dominio Fridlandensi in loco Heundorff nuncupato existentem angustam, ac ruinae proximam restaurari, ac pro exigentia ampliori curare possit; quatenus tamen Super expensis ex peculio Ecclesiae juxta aliud Speciale Rever: mi Archi: Epāli Consistorij Pragensis indultum pro hac Structura desumendis eidem Suo tempore rationes reddantur. Pragae in Cancell: Archi: Epāli die 28. Martij. 1721.

(L.S.) Daniel Joseph v. Meyern
Episc. Vicarius etc.

Francis. Ant. Langer,
Cancellarius.

IV.

(»Heündorffer Kürchenbau.«)

Zur auferbauung der Heündorfer Kürchen ist heündt dato bis auf Ihro Excellenz hochgräfl. fernere Vormundschaftliche Confirmation folgendes verabredet worden; Und zwar

1mo Soll dieser Kirchenbau nach dem von Ihrer Excellenz Approbirten Rüssen tauerhaft, und wohl Proportionirt durch den Herrn Tomas Hafenecker Bürgern und Baumeistern in Prag (tit.) als welchen dieser Bau anvertrauet, auf die Kürchen unkosten mit den darzugegebenen u. von Ihme tauglich befündenden Mauerern alsandern welche dabey nöttisg aufgebaueth werde.

2o Vor dessen Bemühungen sollen demselben jährlichen Einhundergulden, auf zwey termins bezahlt undt die gewöhnlichen Gesellengroschen gefolget werden.

3o Verspricht er selber jährlichen dreymahl, als jm Anfange des Baues, andermahl bey Johannyzeit, das drittemahl aber um Maria Gebürt auf seine unkosten Herausszu-

kommen, den Bau wohlzuebetrachten, die nöthige Veranstalten undt da Etwas zu Endern, solches allemahl verbessern und Einzurichten, da Ihme vor die Reisskosten tägl. zwey gulden zue reichen seyn würdt, u. gegeben werden solle.

4° Wird er einen taugl. Pallier herausschücken, welcher dem Bau wohlverstehet undt der Kürchen unnöthige unkosten nicht verursache, sondern seine untergebene gesellen zur fleissiegen arbeith aus Gottesfurcht anhalte, damit der Bau ohnne unglück möchte befördert und fortgeführet werden.

5° sollen Ihme die nothturftigen Bezunfte Mauerer von dennen Unterthannen, wass man aber nicht bekommen könte, von frembden verschaffet, dennen Unterthannen soll tägl. 27 kr. Worvon der Groschen dem Herren Baumeister kömbt, 24 kr. aber Ihnnen gesellen gegeben werden.

6cm Vor heuer seindt 10 bestendige handlänger, übers Jahr aber die nothdurfft. zueverschaffen, Undt jeder mit 12 kr. tägl. zue bezahlen, Weihlen Ehender nicht als umb georgy angsfang, undt umb Gally wegen der Kelte und Rauhigkeit wördt aufgehöret werden müssen.

7° Zu andern Kleinigkeithen, wenn es die zeith leidet, werden einige Personen Robotweise mitgegeben werden.

8cm Dem Pallier ist wochentl., es sein feyertage oder nicht, vier Gulden 15 kr.

9cm Dem Kalkstösser aber tägl. 13 kr. zue geben.

10i Ein Bauschreiber ist zue halten, der erstl. mit dem Pallier was aus die neüewochen anzustellen, es überlegen, undt sodann wochentl. Undt wenn es vonnöthen mit dem ambts zusamen trette. Undt die Zufuhr und Benöthiegungen Herbey zu schaffen, Verabreden auch die wochentl. Bezahlungszettel, unter dess Pallieres und seiner Unterschrieft aufsetze das Geldt im Ambte Petschirter erhebe, u. sodann im Beysein des Palliers einem jeden das seine ausszahle, undt bey Verlust seiner Ehre keinem Eintzig umn Kreutzer unrecht thue, nochweniger das Verdünte Lohn aufhalten solle, welcher so offts ein Bedünter hinauskometh, bei denen arbeithern Examiniren u. untersuchen solle, dessen

Lohn wochentlichen somit jnn die Wochenzettel jedesmahl neün zusetzen zu Zwey Gulden seyn solls, würde derselbe aber sein bekandtes Leben nicht lassen, undt liederlich seyn, so würdt er nicht allein abgesetzet, sondern auch bestrafet werden.

11. Ferner versiehet sich der Herr Baumeister mit zeitl. herbeyschaffung aller benöthiegten Materialien, undt will hieran inn deren Ermanglung Keine Uhrsach noch Schuldt tragen sondern es dennen jenigen überlassen die solches zue verordtnen haben.

12. Undt wann Er nun mit allobig nach Genügen vorgehen würdt, also verspricht er auch u. stehet davor, diesen Kürchenbau in der rechten Proportion und Bestandt laut der approbirten Abrüsser zu verfertigen.

13. Die niedern Zockel thuet der Steinmetzer sallomon Brückner von den harten Steinern umb die Heündorfer Berge $^{6}/_{4}$ lang u. $^{3}/_{4}$ hoch verfertigen u. bekomet von jeden stückh Einen gulden. hingegen aber muss Er sich allen Zeug selbsten beschaffen.

14. Der Meister Steinmetzer verlanget vor seine arbeith u. zwar: von Einer Ellen zockel, wie solcher Herr Baumeister mit jhme mündl. abgeredet undt aufgezeüchnet, benentl. $^{5}/_{4}$ Ellen hoch und 1 Ehlen lang, 52 kr. 3 Pfen.

Von 1 Ehlen Fat $^{3}/_{4}$ Ehln hoch u. 1 Ehln lang mit einen verbohrten Carnis 20 Zohl breite . — fl. 45 kr.
Vor Einen schaftgesimbs 1 Ehlen 3 Zohl hoch, 20 Zohl stark von der Ehlen . . 1 fl. 15 kr.
Vor 1 Ehln Capitel von dieser Mass . 1 fl. 15 kr.
Vor 1 Ehln Archidraf, 1 Ehln hoch, $^{3}/_{4}$ E. stark sambt den benöthigten Trilipen (Triglyphen) . . . . . 1 fl. — kr.
Von 1 Ehlen Carnis sambt d. Henge-Platten in die Mauer hinein, Eines dem Andern zu Hälfte $^{7}/_{4}$ Ehlen, die Höhe zuesamengeg. 1 Ehln, zuesamen Gerechneter von d. Ehlen 1 fl. 24 kr.
Von jeder Ehlen Fensterkopf $^{3}/_{4}$ ime Quadrat stark, 1 Ehlen hoch sambt dem was darzue gehört . . . . . — fl. 36 kr.

Obbeschriebene Steinmetzarbeith würdt und soll von gutten u. tauerhaften steinen gebrochen, u. auf die Kürchen Unkosten auss dem steinbruche nach Heündorf zuegeführet werden.

Anmerkung

Wass Etwa sonsten an kleinen sachen von dortigen Vorrath zur Verfertigung komen möchte, dass würde den Meister Steinmetzer Apparte dem werthe nach bezahlet werden. Die Stein u. Sandfuhren werden jedesmahls so viel möglich zum nutzen der Kürchen accordiert u. bezahlet werden.

Dass übriege alles aber wass zue diesem Bau nöthig wie oben gedacht würde von dem ambte jeederzeits zeitl. zue geführet u. mit nichten jeemandes jnn der arbeith aufgehalten werden. Dieser jst nun von unss Endtes benenten biess zue gnädig. Confirmation Ir. Excellenz der Hochgrafl. Frauen Frauen Vormünderin pl. Titul. Entworfen undt umb ordnungswegen, vermerket worden aufm schloss Friedlandt den 8. May 1722.

Platz Frh. v. Ehrenthall
m. p.

. . . . .

. . . . .

Thomas Haffenecker
m. p.

Die Verabredung wird hiemit von Uns aprobirt undt vor genehm gehalten. Prag den 14. Mai 1722.

Johanna Grafin Gallas
m. p.

V.

»Zu dem Heundorfer Kirchenbau ist mit dem Steinmetzer Hannss Chr. Zümmern auss Grottau zu ferneren auf, undt aussführung der Thürnen fernerweither, vor sein zu machen angedungen Steinmetzer-arbeith, die Steiner selbsten zu brechen, auf dass feinzierl. undt Sauberste ausszuarbeith. u. zu fertig. folgendes veraccordirt worden:

1. An die 2 Thurne aufs Hauptgesimbs das paropaetgesimbs von 1 Ehln lang u. $^1/_2$ Ehln ins gefierte breith . . . 34 kr.

2. Das folgende Schaff-gesiembs jedes stück 2 Ehlen lang $^3/_4$ Ehln Dücke u. 22 Zohl hoch, von stückh . . . . . 3 fl.
3. Die Capitellen jedes durchschntl. $^1/_4$ u. 3 Zohl hoch, 2 Ehln und 6 Zohl lang, vor jedes stückh . . . . . 9 —
4. Archjtrafe von jeder Ehlen lang, 22 Zohl hoch u. 3 Ehlen Dücke . . . 1 — 15 kr.
5. Dass Hauptgesiembs ist Blatten, u. Carnis 22 Zohl Dücke, die untere Blatten auf der Mauer aber $^6/_4$ Ehln lang undt die Carnis-Blatten $^5/_4$ lang, von die Ehlen zusamen gearbeitheter . . . . 1 — 30 —
6. Die Fenster in die 2 Thürme undt zwarth $^3/_4$ Ehlen stark ins gefierte gebrochen von jed Ehlen . . . . . — 39 —
7. Das gesiembs auf die Fenster mit der Verdachung u. zwarth 1 Ehlen 3 Zohl hoch $^5/_4$ breith . . . . . 1 — 30 —
8. Vor 4 grosse Craksteiner zu denen 2 Fenstern an die Vacaden jeder 1 Ehln lang, 1 Ehln, 3 Zohl breith, 21 Zohl Dücke, vor jedes stückh . . . . . 4 —
9. Zwei kleine Craksteiner zue den grossen Fenstern in die Vacaden, jeder 1 Ehln lang, so breith u. $^3/_4$ Ehlen Dücke, vor jeden . . . . . 3 —
10. Von der Frontispiz nach dem Formular der Abriessn überhaubt . . . 100 —
11. Dass Portall nach mehr aussreissung der Riessn mit sambt dem Dath zu 3 Mahl aufeinandergelegten Stafeln von festen stein jngleich überhaubt . . . 155 —«

Hiermit wird der Contract confirmirt

Notirt Schloss Friedland d. 23. Septemb. 1723.

Johanna Grafin Gallasin.

Johann Christoph Führich,
Bauschreiber.

VI.

»Specification

deren Unkosten über den gemachten Abriess zu der Heyndorfer Kirchen wie folget:

Erstlich Mauer-stein Kuppische :[Kubik]: Klafter .	1600
Item Ziegel bies	550000
» Kalch-fässer	6000
Sandt-fuhren	12000
Holtz zum Gerist-stammen	1300
Brätter zum Gerüsten und zum Bogen oder Bockstell, Schock	70
Holtz zum schliessen, weilen kein Eichen zu bekomen von besten Khüfernen	
Erstlich zue 24 Ehlen lang stuckh . . .	30
zue 14 Ehlen lang stuckh	28
Item Eissen zue denen schliessen waagen . .	224
zum Geriest Klammern undt Nägel werd vonnöthen seyn waag Eissen	30
Die höchst benöthigste stein Metzer Arbeith wird sich betragen bies	1500 fl.
Arbeiths-Lohn, Maurerei undt Handlangern . .	7500 —
zum Klein u. Grossen Thurn das Blech von alten Thurn zuhilf wird noch neües Blech vonnethen seyn 30 Fässl, das Fässl 24 fl., Thuet . .	720 —
Von das anderthen dem Klambtner vor jedes Fässl 8 fl., Thuet	240 —

Specification der Zimmer-Arbeit	Stamm
Erstlich Thramen zue 24 Ehlen lang . . .	70
Mehr zue 18 Ehlen lang	70
auf stuel-säulen zue 11 Ehlen lang . . .	72
zue Kehl-Balkhen undt Brustriegl zue 22 Ehlen lang	80
auf pfetten u. Gschwällen zue 24 Ehlen lang .	40
Item zu sparn-holz zue 22 Ehlen lang . . .	130
Tachwandt zue verbinden zue 20 Ehlen lang .	80
Mehr zue 18 Ellen lang Thrahm	30
Dann sparn-holtz zue 22 Ellen lang . . .	40

	Stamm
wiederumb zue Thramm 8 Ell. lang in Thurn .	10
Item sparn-holtz zu 12 Ell. lang	20
Dann Saülen zue den kleinern Thürnl zu 20 Ellen lang	8
	Tramm
Mehr zu 13 Ellen lang sparn	8
zu denen Gesimsern zum Thurne 12 Ehlen . .	6
Mehr zu 17 Ehlen lang Saülen zum Thurn . .	8
Dann zu mauer Latten zue 20 Ellen lang . .	40
Item Thrahmen zu 11 Elln lang	15
Item pfosten zu 10 Elln lang zum Thurn . .	30
Item 17 stukh Latten,	
Item 4 Schockh Bretter zu Einschalen der Thürn	
Mehr 24 Schokh anschueb-Nägel	
Dann 200 » Latten-Nägel	
Mehr 200 » Brett-Nägel	
mehr pfosten zu denen schneckhen-stiegen $1^1/_2$ Schockh.	
Von aller obgemelter Zimmer-Mans Arbeith-Lohn wird sich betragen auf das Genaueste . .	1300 fl.«

(Ohne Datum u. Unterschrift.)

VII.

Heundorffer Neüe Kürchen Betreffendt,
Legung des grundtstein Einweihung der Kürchen
undt wass sonsten dabey Lobwürdiges gedacht.

Alss die Hochgebohrne Frau Frau Johanna Emerentiana Ludmilla Veruittibte Reichsgräffin Von Gallas Zum Schloss Campo- und Freyenthurn, Herzogin Zu Lucera, Gebohrne graffin Von Gashin und Rossenberg uber die Sämmt. Hochgräff. Gallassischen Herrschafften- und güther, Constituirte Landttaffl. GeVollmächtigte. Anno 1722 gnädigst Resolviret, (den allerhöchsten Gott, und Unser Lieben Frauen Zu Mariae Heundorff alss Fundatorin, des dorthigen Löbl. Stiffts- und orden des heylig. Franciscy. wegen der alldorthigen Marianischen Andacht so Von Jahr Zu Jahr Zeithero sich dergestalt Vermehret, dass die alte Kirchen, wegen der grossen Menge, auss Böhmen, Schlessien, und Oberlaussitz Ankommenden Wohlfahrtsleuthen,

Bey weithen nicht Zulänglichen seyn wollen): Eine Neue- und weith Grössere Kirche- und Gottes Hauss Zubauen; Worzu Hochgedachte Excellenz an Tage Mariae Geburth des obbesagten 1722ten Jahres, unter gewöhnl. Kirchen Ceremoniales, durch dero Hohe Pershon- und gegenwarth, den Grundstein, glückl. geleget, Wormit der Bau auch seinen ferneren Forthgang gewonnen, Vnd durch den Baumeister Thomas Haffenecker Burger der Königl. Stadt Prag, auf der Klein Seiten oder an Stadt dessen durch dessen Pollier Johannes Fögenawer Continuiret und durch die Von mir alss Oberhaubtmann, der Sämmtl. Hoch Reichsgräffl. Gallasischen Herrschafften, Gemachte möglichste Veranstaltung, Binnen solcher Zeit ungeachtet den grundt Bey denen Beyden Thürmen, Biss 22 Ellen Tieff, und 14 Ellen Starck, Aufgeführet, aussgemauert, und aussgeschlagen werden müssen. Ess (Gott lob) Riss anhero so weith avancirt, dass Beyde Thürme, und die halbe Kirchen Von denen Mauer Zimmerleithen ferttig, auch der erste Thurm, mit Blech- und aller Zubehörigkeit, Eingedecket, auch mit den andern der anfang continuiret, dass mehriste Mauerwergck Zu der Anthony-Capelle aussgeführet, Zu der übrigen Helffte der Kirchen der halbe grundt allbereits ausgemauret.

Alss ist dass ersteres Theil der Kirchen Worinnen Interim Ein Klein hohes Altar, nebst 4 Capellen Altare auss der alten Kirche, hierin gesetzt, biss die von Ihro Excellenz Hochgedachte Frau Fundatorin etc. gnädigst Zu verferttigen, und Resolvirte 4 Altar so Sie dahien Offeriren, ferttig sein werden, am Ersten July alss Sonntag Vor Mariae Heimsuchung (in margine: Anno 1725), durch dem Wohl Erwürdig, In Gott geistl. und Hochgelahrten Herrn P. Nicodemus Kurzen, der Zeit Guardian zu Heundorff, unter Assistanz der Sämmbtl. aldorth Befindenden Franciscaner, fruhe umb 5. Uhr nach gewöhnlichen Kirchen Ceremoniales, Interim sambt allen 5 Altaren, Eingeweyhet, welches biss 2. Stunden getauert, und umb 7. Vhr hatt Obgedachter H. P. Guardian, die Erste heylige Meess, am hohen Altar, unter Ministrirung Zweyer geistl. Paters, und Einer angenehmen Mussic gehalten, worauff durch Ihro WohlEhrwürden, den H. P. Vitalis Zimmermann alss Sontags Prediger, in gegenwarth, Ville Taussende Wohlfahrts Leüthen, die Lob- und

Dank Predigt, welche biss $^{3}/_{4}$ Stunden, Zu grosser Vergnügenheit, aller anwessenden getauert, Gehalten, Nach VollEndigung dessen, auf den haubt Chur, in Zwey Chören Trompeten und Pauken, den introj gehalten Vndt 5. Stück abgefeyert Worden. Nachgehents wurde durch Ihro Wohl Ehrwürden H. P. Ficary Nebst darbey assistirter Geistl. dass hohe Ambt, unter Schöner Music 2 Chur Trompeten- und Paucken, in abermahliger gegenwarth der gantzen Kirchen getruckt Voller Wohlfahrts Leuthen, Gehalten, Auch Bey dem Gloria Sanctus, und gegebenen Seegen, Jeedesmahl 5 Stück abgefeyert, und alles [:Gott sey dank:] glückl. Vollzogen worden. Dess anderen Tages, alss an den Haubt Fest Mariae Heimsuchung, ist ungeachtet, bey den in 3. wochen hero tägl. Regenwetter, die Wohlfurt und Christl. Andacht, so wohl böhmisch, Schlessisch, alss Oberlaussitzischen Catollischen in Einer so starcken anzahl Befindenden Wohlfahrts Leuthen, dergleichen bey Menschen gedencken, nicht so Viel gesehen, Verrichtet und seindt der Beichtkinder so Viel gewessen, dass auch 26. Geistl. Priester, mit anhörung der Beicht und heylig. Communion, ungeachtet, Sonntags Vorhero Einige Priester Zu 11. biss 12. Stunden Beicht gesessen, und frühe drauff Von halb 4. Vhren, an 4 Verschiedt. Orthen, Worzu auch die alte Kürchen Amploiret werden müssen, Communicirt worden. Es ist dass Theyl der Neuen sambt der alten Kirche, sowohl Bey der frühe Mess- alss Früh Predigt, wie auch Hohe ambt, und Hohen Predigt, nebst denen Creutzgängen Jeedesmahl Gedruckt Voller Leuth Gewessen, Vndt haben Beyde Prediger, sehr schöne Predigen gethan, (in margine: Vndt wass das Schönste darbey, so giebt die Kirchen, sowohl wegen der Mussic alss auch den Predigern [:ungeachtet dass Haubtfenster übern Mussicalischen Chur, wegen des an denen Thürmen, annoch Befindenden Haubt gerüstes:] Ein unvergleichl. Resonnanz.) worbey sich auch die Friedländer in ihrer angestelten Procession, und Aufgeführten 4 Schaubiennen, Auf welchen die hiebey kommende Carmina. Von der wohl Instruirten, undt sauber Meubelirten Jugendt, welche durch Ihre Gestes (sic!) sehr wohl agirt- und recetirt, die anwessende In Viel Taussend Bestandener Wohlfahrts Leuthen, deren Hertze so bewegeten, dass Viell Taussendt tränen, darüber Vergossen worden. Bey

allen diesen war zu verwundern, dass die grosse Menge der Beichtiger und Communicirenden Ehe es 12 Vhr geschlagen alle Versehen- und Versorget worden, Vnd kann nicht anders sagen, alss dass die gutte Anstalt des herrn P. Guardians, denen (sic!) ohne die Benachtbahrten Weltgeistl. noch 2. Pater Franciscaner Von goldtBerg, und Einen Von Thurnan, kommen lassen, worbey sich auch noch der H. Pater Elector von Prag, sambt noch Einen seines ordens Pater von Hybernern Eingefunden, durch Ihren Fleiss und guthe Vorsorge, alles wohl Expedirt haben,

In diesser octave seindt Communicanten gewessen . . . . 21009.

Binnen der Zeit alss die Francisscanere In Heundorff sein, haben alda gebeicht und Communicirt . . . . 1381167.

Vndt binnen solcher Zeit seind heyl. Messen alldorth gelessen worden . . . . 140984.

Predigten gehalten . . . . 3295.

(In margine: nebst einen getaufften türcken Keczer Bekehret 175.)

Bey allen diessen Finde Ich, dass die Andacht und Frequenz der Wohlfahrter, Von Jahr Zu Jahr, grösser und wann auch die gantze Neue Kirche, welches Gott Baldt geben- ferttig sein mechte, so glaube doch dass die Zur itzigen Zeit noch weith Zu klein sein dörffte Vndt würde sehr Wohl gethan sein worden, wann der Creutzgang, hinter den Neuen Kommenden hohen Altar umb 8 Ellen besser hinauss gerückt worden wehre welches Eben so gar Viel nicht mehr gekostet hätte.

Nun wirdt mit ferner Fortsetzung diesses Baues, nach mögligkeit fortgefahren. Der allerhöchste Gebe, nur ferners glück, und Seegen, damit treuhertzige Gemüther, zu Gottes- und Vnser Lieben Frauen grösseren Ehre, sich finden, welche durch dero Milden Beysteuer diessen armen- und gantz an Vermögen Erschöpften gotteshausse, gnädig und Huldtreiche Assistanz Secundiren mechten. Der allerhöchste- und Vnsser liebe Fraw, würden alles Taussendfälltig Belohnen, Ich aber Vor meine Pershon, unendtlichen (in margine: und demüthigen) Danck abstatten. Schloss Friedlandt den 5. Juli 1725.

(Ohne Unterschrift.)

Dass in allen diesen Urkunden der Name Fischer's nirgends genannt wird, darf nicht wundernehmen und beweist keineswegs etwa gegen seine Urheberschaft an dem Entwurfe. Es überrascht uns das ja auch durchaus nicht und wiederholt sich in sovielen Fällen in jenen Tagen. Die trockenen Bureauseelen, deren Feder derlei Actenstücke abfassten, hielten sich stricte an das Geschäftliche, um was es sich vorliegendenfalles eben handelte; an den ausführenden Baumeister, dessen Poliere und Steinmetzen, und hatten natürlich weder Veranlassung noch Bedürfnis, des geistigen Urhebers der Erfindung dabei zu gedenken. Es ist wohl kein Zweifel, dass auch eine Correspondenz der Gräfin mit Fischer existiert haben muss, aber sie ist diesen Geschäftsstücken längst vorausgegangen, war offenbar eine private und ist leider, wie in hundert anderen Fällen, verloren gegangen. Der grosse Architekt hatte eben nur den Riss geliefert, von dem in den mitgetheilten Urkunden so häufig gesprochen wird; um das Weitere, welches Sache der untergeordneten, ausführenden Kräfte war, kümmerte er sich nicht, aber trotz des Verschwindens der ihn betreffenden Documente ist die Tradition geblieben, welche ihm das Werk zuschreibt. Dasselbe haben wir ja bei einer ganzen Reihe der hier besprochenen Bauten gesehen. In Haindorf wird auch der »sehr wirksam al fresco gemalte« Hochaltar dem Entwurfe Fischer's zugeschrieben.

Als seine ausführenden Kräfte nennen die Urkunden den Bürger und Baumeister aus Prag, Thomas Haffenecker, welcher nur mehremals im Jahre den Bau inspicierte, dann den Steinmetzen Salomon Brückner und den Steinmetzen Hans Chr. Zümmern, endlich den Polier Haffenecker's, Johann Fögenauer, welcher nach diesem die Arbeit fortsetzte. Von den Genannten ist nur der Erste ein bekannter Name, und zwar durch einen Verwandten, wahrscheinlich seinen Sohn, den kaiserlichen Hofarchitekten Anton Haffenecker. Tschischka gibt an, dass letzterer in Prag um 1725 geboren sei und um 1769—1775 geblüht habe. Das wäre also die folgende Generation.[314]) Er hat dort an der kaiserlichen Residenz auf dem Hradschin Umbauten geleitet und auch Anderes ausgeführt. An der Burg war er 1758—1775 beschäftigt.[315])

Das Wichtigste und Interessanteste an der ganzen Sache ist und bleibt aber Fischer's Bethätigung als Gothiker. Leider kenne ich die Kirche in Haindorf nicht aus Autopsie, vermag also nichts über die gewiss wunderliche Erscheinung des Seitenarmes des Querschiffes mitzutheilen, welches er analog dem anderen alten, echtgothischen Aste, wo sich die Wunderkapelle befindet, in jenem mittelalterlichen Stile errichtet hat. Es muss gewiss ganz eminent interessant sein! Nicht weniger interessant wäre es aber sicherlich, zu wissen, was den Künstler zu einem solchen Thun veranlasst haben mag? In der Regel pflegte sich die Barocke über vorfindliche Bauten des Mittelalters herzumachen und dieselbe im modernen Geschmacke zu maskieren, — es ist sehr merkwürdig, dass wir von Fischer nicht ein einziges Beispiel von diesem bei den übrigen Architekten seiner Zeit so gewöhnlichen Vorgehen anführen können! Er liess die alte gothische Kapelle auch hier unberührt, ja, er gestaltet den neuen Kreuzarm ihr gegenüber sogar symmetrisch-analog im selben Stile, d. h., soweit er gothisch zu bauen verstand! Ist das auf Toleranz und Gleichschätzung aller Kunstformen im Geiste eines grossen Mannes zurückzuführen, der seiner Zeit voraus war? Bei demjenigen, welcher in seinem »Entwurf einer historischen Architektur«, wie wir genügend gezeigt zu haben glauben, als der Allererste eine historisch-objective Nebeneinanderstellung der verschiedenen Stile beabsichtigte, wäre das wohl anzunehmen. Zwar haben wir an betreffender Stelle bereits angedeutet, dass gerade die Gothik in dem Werke leer ausgeht, aber es wurde auch bemerkt, dass dem vielleicht anders wäre, wenn dasselbe, was augenscheinlich nicht der Fall, in ganzer Grösse des ursprünglichen Planes zustandegekommen wäre. Es wurde aber ferner auch jenes Passus in der Vorrede gedacht, welcher von der Gothik zwar mit kritischen Bemerkungen, doch aber höchst duldsam und gerecht spricht. Fischer, der, wie wir gesehen haben, auch ein indianisches Cabinet errichtete, chinesische Brücken, türkische Moscheen und altaegyptische Vasen zeichnete, ist kein einseitiger Kopf, sondern seiner Zeit an Erkenntniss gewaltig voran. Er kann also den gothischen Bau in Haindorf aus ganz ernster Absicht unternommen haben. Und übersehen wir nicht, dass zu gleicher Zeit, viel früher, als man gemeiniglich

glaubt, schon verwandte Reconstructionsideen der Gothik an die Oberfläche tauchen: erinnern wir uns an die von Dienzenhofer gothisch gebaute Kirche zu Kladrau in Böhmen, an die erwähnten Zeichnungen Schor's in diesem Stile. Es sind einfach die ersten Anfänge der Romantik, welche beiweitem zeitlicher, als unsere allgemeinen Lehrbüchlein angeben, sowohl in Kunst als Literatur zutage treten.

Die grossen Bauten Fischer's zum Behufe der Umgestaltung der kaiserlichen Burg in Wien, also derjenige der Hofbibliothek, der Winterreitschule und das Project für die Einfahrtshalle nach dem Kohlmarkt zu, die Reichskanzlei, sind vielleicht zum Theile der Erfindung nach noch Schöpfungen des grossen Meisters, wahrscheinlich aber zum grösseren Theile dem Sohne angehörig. Hierüber wird an seinem Orte eingehend zu handeln sein. Mit dem Gebäude der Bibliothek wurde der Anfang dieser grossartigen Umgestaltungen gemacht, und zwar 1722, also im Jahre vor Fischer's Tode, die übrigen der genannten Architekturen wurden erst begonnen, nachdem er dieses Licht nicht mehr schaute, wurden erst spät, der Hauptsache nach aber bis heute nicht zustandegebracht. Die Leitung der Arbeiten gieng auf den Sohn über, der übrigens bei dem Meisten eigenen Ideen gefolgt sein mag. Namentlich am Äusseren der Bibliothek ist das sehr wahrscheinlich, deren französischer Stil von der italienischen Tradition des Vaters merklich abweicht. Wir sind darin aber so mangelhaft berichtet, dass es allerdings kaum anzugeben möglich sein dürfte, wo der Antheil des Vaters aufhört und jener des Sohnes bei all diesen Bauten beginnt. Da sie der Zeit nach sämmtlich in die Epoche des Letzteren nach Johann Bernhard's Ableben gehören, da es auch keinen Sinn hätte, an dieser Stelle schon, ehe von seinem Tode die Rede ist, die ganze Entwicklungsgeschichte jener Unternehmungen vorzuführen, welche selbst mit dem Lebensende des Sohnes — 1742 — noch nicht abgeschlossen ist, so wollen wir diese Gegenstände, das Capitel: Bau der kaiserlichen Burg, lieber gänzlich in der weiteren Lebensgeschichte des jüngeren Fischer behandeln, wenngleich vielleicht sehr Bedeutendes davon noch zum Theile dem Vater angehört und unter dessen sämmtlichen Leistungen eine der höchsten Rangstufen einnimmt. Wir werden dann also

wieder auf Johann Bernhard zurückkommen, eilen aber jetzt, seine Geschichte des Übrigen zum Abschlusse zu bringen.

Der gealterte und leidende, wie wir noch sehen werden, auch in seinem Privatleben durch einen Unglücksfall heimgesuchte Künstler hatte noch in seinem vorletzten Lebensjahre wenigstens an dem Sohne viele Freude. 1722 stellte dieser zum höchsten Staunen Wiens, ja der gesammten wissenschaftlichen Welt, im Schwarzenberg'schen Garten die berühmte Dampfmaschine auf und am 13. December desselben Jahres erfolgte unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken seine Anstellung beim kaiserlichen Hofe. Beide Ereignisse sollen später eingehend erörtert werden. Hier verzeichnen wir sie vorläufig nur als letzte Erlebnisse des Vaters, dessen umwölkten Lebensabend sie wohl erheitert haben mögen.

Der Bau der Hofstallungen vor dem Burgthore begann noch vor dem Todesjahre Fischer's d. Ä., 1723, sehr wahrscheinlich hat ihn ebenfalls der Sohn weitergeführt, — gleichwohl wollen wir an dieser Stelle der Sache ausführlich gedenken, weil die Sage wenigstens gerade dieses Werk mit dem Tode des Meisters in Verknüpfung gebracht hat.

In früheren Zeiten hatten die Bürger der Stadt Wien die Verpflichtung, für Einstellung der Pferde des kaiserlichen Marstalles in ihren Ställen zu sorgen, eine Last, welche Karl VI. zu beheben wünschte. Man beschloss, ein grossartiges Stallgebäude ausser der Stadt, doch möglichst nahe der Burg zu errichten, und wählte dazu das etwas ansteigende Terrain vor dem Burgthore gegen die Vorstadt Mariahilf hin. Es scheint, dass Fischer nicht sofort der Auftrag, einen Entwurf zu machen, gegeben wurde, denn die Nachricht hat sich erhalten, dass der römische Architekt Carlo cavaliere Fontana ein Concurs-Modell für diesen Bau eingeschickt habe.[316]) Eine Concurrenz mag nun allerdings stattgefunden haben, wie bei der Karlskirche; wir haben Carlo Fontana auch bereits als Verfasser eines früheren Entwurfes für den Palast Liechtenstein in der Rossau gefunden, er scheint Beziehungen zu Wien gehabt zu haben, — nur mit Carlo kann es in diesem Falle kaum richtig sein, denn er war bereits 1714 gestorben. Möglicherweise geschah es also durch einen seiner Söhne, oder, der Plan, einen Marstall zu

bauen, reicht schon in frühere Jahre zurück und blieb dann lange Zeit liegen, wie das z. B. auch mit dem Burgbau der Fall gewesen ist.

Wie es nun gekommen sein mag, — Fischer erhielt auch diesen bedeutenden Bau, welchen die Darstellung in dem »Entwurf einer historischen Architektur« sicher als seine Schöpfung verbürgt. Da das Blatt schon in der Edition von 1721 vorkommt, und zwar mit der Bemerkung: »anjezo in bau Begriffen,« so sehen wir also, dass Fischer d. Ä. noch ziemlichen Antheil an der Arbeit gehabt haben muss. Den Anfang des Baues meldet noch heute die später eingesetzte Inschrift des Frontons: »Aedes e fundamentis erecta MDCCXXIII.« Geusau[317]) nimmt dieses Jahr als Datum der Vollendung an und Schachner sagt von dem Gebäude: »tum ab amplitudine memoriam dignissimum, frontem suburbii, A. 1723, ad hunc statum perfectum, occupat. Centum et duabus supra nonaginta orgiis protenditur, et duplici fenestrarum serie in altum attollitur.«[318])

Im nächsten Jahre hat sicherlich der Bau schon gestockt, dafür finde ich ein wichtiges Zeugniss in einer Baurechnung der Karlskirche, wo es 1725 heisst, dass Mattielli für Bildhauerarbeiten an diesem Gotteshause Bezahlung zu fordern habe. Da derselbe nun 1724 für die Hofstallungen zwei Figuren zu à 100 fl. geliefert hatte und »weillen dahin vermuthlich mehrere Bildthauer-Arbeithen hätten verfertigt werden sollen« und er bereits 360 fl. Darangabe erhalten habe, so werde dies jetzt »bey Abänderung solcher Arbeith« auf die Lieferungen für Sct. Karl übertragen und verrechnet.[319]) Ein Blick auf die Tafel im »Entwurf« lehrt sofort, dass damals höchstens die Strassenfronte fertig gewesen sein kann und alles Andere, besonders die grossartigen Anlagen des Hofes mit dem Amphitheater, den Terrassenbauten, den Bogengängen, Wasserbecken etc. gar nie in Angriff genommen worden sind. Wenn Tschischka[320]) also sagt: »Wurde 1725 hergestellt,« — so ist das nicht richtig. In Pfeffel's Prospekten ist der Bau 1725 dargestellt, jedoch nach dem »Entwurf einer histor. Architectur« von 1721, nur dass hier die äussersten Pavillons in den Giebeln Reliefs und darüber thurmartige Aufsätze zeigen, was mit der Ansicht der Vorstadt Leimgrube bei Schachner stimmt.[321]) Fünf Jahre später sprechen

Keyssler und Küchelbecker von dem Gebäude. Ersterer erzählt: »Itztregierende Majestät haben vor dem wienerischen Burgthor einen neuen Marstall aufführen lassen, welcher wenige seines Gleichen hat. Er ist bey Lebzeiten des vorigen Oberststallmeisters, Grafen von Althan, angefangen worden und würde dieser Favorit des Kaisers, wenn er länger gelebet hätte, auch in dem Hauptgebäude gewohnt haben. Das einzige, was man an besagtem Werke auszusetzen findet, ist die Enge der Ställe, als worinnen man kaum vor dem Ausschlagen der Pferde sicher ist.«[322]) Der hier erwähnte Oberststallmeister war Graf Michael Johann von Althan, welchen wir als besonderen Gönner unseres Meisters schon öfters genannt haben. Er ist ein Jahr vor Fischer, am 16. März 1722, gestorben.[323]) Der Architekt, welcher für die Althan Schloss Frain und wahrscheinlich auch die Villa in der Rossau gebaut hatte, welchen die mit den Althan verwandten Mittrowitz und Schlick förderten, dessen Vorgesetzter und Gönner der andere Graf Althan — Gundaker — war, hatte also den grossen Bau erhalten. Bemerkenswert ist, dass Keyssler 1730 noch ein sehr freundliches Urtheil von dem Werke hat, der gleichzeitige Küchelbecker spricht schon anders. Der Tod seines Gönners scheint der Fortsetzung des grossen Unternehmens Hemmnisse in den Weg gestellt zu haben und ich glaube obige Worte Keyssler's so verstehen zu müssen, dass er mit dem Hauptgebäude, in welchem der Oberststallmeister sonst seine Wohnung genommen haben würde, den Prachtbau inmitten des grossen Hofes meint, welchen wir auf Fischer's Entwurf erblicken, der aber nun nicht mehr in Angriff genommen wurde.

Als kleiner Knabe hörte ich schon meinen theuren Vater bei sonntäglichen Spaziergängen auf dem damals noch bestehenden Glacis von dem arg verunglückten Bau der Hofstallungen erzählen, über den sich der Architekt so sehr gekränkt habe, dass er endlich aus Gram darüber seinem Leben gewaltsam ein Ende gemacht hätte. Damals interessierte mich wohl die schaurige Mär, aber ich forschte ihr nicht weiter nach, — ahnte ich ja natürlich nicht, dass ich die Erforschung des Lebens Fischer's dereinst zu meiner Aufgabe machen werde! Woher mein Vater, der kein Künstler, auch kein geborner Wiener,

war, die Sage hatte, ist mir heute umso unbegreiflicher, als ich von dem Selbstmord Fischer's nicht einmal in dem romantischen Kohl unserer vormärzlichen Literatur irgendwo auch nur eine Spur entdecken kann. Ich vermuthe aber, dass die Nachricht eine Übertreibung der bereits übertriebenen Notiz Küchelbecker's sein dürfte, welcher die Geschichte vom Tode — wenn auch nicht Selbstmord — des Architekten aus Schmerz ob des misslungenen Unternehmens zuerst auftischt, 1730. Er setzt hinzu, dass man das projectierte Hintergebäude, — also die schöne Architektur im Hofe, fallen lassen werde, weil an dem ganzen Werke gar zuviel zu tadeln sei.[324]) Auch Nagler berichtet, dass sich der Künstler über dieses sein letztes Werk zu Tode gegrämt haben solle.[325])

Der spätere Nicolai weiss von dem tragischen Jammer und überhaupt von Fischer's Autorschaft nichts. Er berichtet, dass Karl VI. das über 600 Fuss lange Gebäude 1725 zur Entlastung der Bürgerschaft habe errichten lassen, dass 450 Pferde hier sehr geräumig stehen könnten, wenn es aber heisse, sie befänden sich zu enge, so sei das so zu verstehen, dass man anfangs den Stall zum Durchfahren einrichten wollte, welche Durchfahrt wegen des Ausschlagens der Thiere zu enge sei, übrigens wäre aber eine solche Durchfahrt gar nicht nöthig. Den Bau findet er sehr schön.[326]) Eine dunkle Reminiscenz an eine abfällige Kritik des Baues — wennauch nur aus Gründen practischer Natur — spricht auch aus Nicolai's Mittheilung. Ganz willkürlich und unkritisch stoppelt nun Hormayr die Sache zusammen, wobei er augenscheinlich von Nicolai ausgeht. Bei ihm heisst es, dass die Hofstallungen gleich der Hofbibliothek ein Denkmal der Prachtliebe des Kaisers und des edlen Talentes des Künstlers hätten werden sollen. Diesen hätte aber ein nicht minder bedeutender Bau nach Salzburg abberufen und nun verpfuschte der Neid seinen schönen Plan. Nach des Kaisers Willen hätte man von der Leimgrube herein durch alle Ställe mitten zwischen den beiderseits stehenden Pferden bequem hindurch und zum anderen Thore wieder hinaus fahren können, allein, der Raum wurde viel zu eng angelegt, der Kaiser ward der Sache überdrüssig und auch das in der Höhe rückwärts angetragene Gebäude unterblieb.[327]) Da nun aber Fischer

in diesen letzten Lebenstagen schon lange mit Salzburg nichts mehr zu thun hatte, wo wir ihn seit den Neunzigerjahren nicht mehr beschäftigt finden, so ergibt sich, dass Hormayr ganz unkritisch eine dunkle Kunde aus der früheren Zeit des Meisters hier willkürlich hereinwirft. Der Neid, welcher geniale Thaten zunichte macht, ist ja ein Lieblingsthema bei dem Bureaukraten Hormayr, so recht nach der Schablone der Wiener Akademie, deren Preisaufgaben immer den Künstler darstellen lassen, wie ihn Minerva mit ihrer Lanze gegen den schlangenhaarigen Unhold vertheidigt — das ist so äusserst beliebte Allegorik des Empirestiles. Wir werden also von seinen Angaben nichts halten, wenngleich immer möglich ist, dass man die Anlage zu eng gefunden haben kann, dass der Künstler von hippologischen Autoritäten einer herben Kritik unterzogen worden sein mag, und dass möglicherweise auch der Kaiser sich abfällig geäussert hätte, was denn sehr begreiflicherweise den Künstler schwer getroffen haben dürfte.

Der colossal lange, in der Mitte durch die Haupt- und zwei Nebeneinfahrten unterbrochene, gewölbte Stallgang ist noch vorhanden. Er nimmt die riesige Länge von der Mariahilferbis zur Burggasse ein, Nicolai sagt über 600 Fuss, Schachner aber 192 Klafter, was sich widerspricht, in Wahrheit sind es 354·64 *m*; die Anlage besteht aus zwei gewölbten Corridoren, zu beiden Seiten des Hauptthores in der Façadenrichtung des Baues verlaufend und noch von den Seiteneingängen unterbrochen, der eine heute der Braunenstall, der andere der Schimmelstall genannt. Jeder misst 111 *m* Länge, bei 9·33 *m* Breite und 6·58 *m* Höhe. Am Beginne dieser Corridore liegen dann noch die nach ihrer Gestalt sogenannten Ovalställe mit 20·70 *m* grosser, 17·03 *m* kleiner Achse und 7·15 *m* Höhe. Am Ende der Corridore schliesst sich ferner noch je ein oblonger, der sogenannte Querstall, an, — die Gesammtlänge aller dieser Stallräume macht obige 354·64 *m* aus. Die übrigen wichtigsten Maassen des alten Gebäudes, sowie der jetzigen Anlage sind: Länge der Vorderfront 354 *m*, Länge des grossen Hofes 230·21 *m*, Breite 56·98 *m*; Länge jedes der beiden kleineren Höfe 37·08 *m*, Breite 46·70 *m*; mittlere Tiefe der ganzen Bauarea 103 *m*, Flächenausmass derselben 3·75 Hektare. (Gütige

Mittheilung des Kanzleidirectors im Oberststallmeisteramte Sr. Majestät, Herrn Hofrathes Jos. Auer.)

Der Gang, zu dessen beiden Seiten die Pferde stehen, hat gar keinen künstlerischen Schmuck, was, wie mir scheint, nicht von Ursprung gewesen sein kann; ich vernehme auch, dass der Raum in diesem Jahrhunderte schon vielfache Veränderungen erfahren hat. Wenn man z. B. den Stall des Prinzen Eugen im unteren Belvedere betrachtet, dessen Gewölbe noch heute prachtvolle Stuccaturen aufweisen, in welchem nach Zeugnis der Kleiner'schen Stiche die einzelnen Pferdestände durch geschnitzte Götterfiguren voneinander getrennt waren, oder den prachtvollen, ebenfalls mit Stuccos reichausgestatteten Pferdestall im Paar'schen Palais in der Wollzeile, so kann man unmöglich glauben, dass der kaiserliche Marstall mit seinen berühmten spanischen Prachtrossen von Anfang an so kahl und öde geplant gewesen sei, wie er sich heute darstellt. Der Zwischenraum zwischen den Ständen ist nun allerdings nicht so breit, dass eine Kutsche, von dem Ausschlagen der Thiere ungefährdet, passieren könnte, und wenn nun eine derartige, echt barocke Marotte, welche Nicolai mit vollem Rechte unnöthig nennt, wirklich jemals, vielleicht angeregt durch den ingeniösen Einfall irgend eines Sportsmans, hohen Ortes Wurzel gefasst haben sollte, so war sie allerdings dazu geeignet, für den Künstler zur Quelle bitterer Sorgen zu werden. Als man schon gleich nach Fischer's Hingang den Bau sistierte, stand nur die Façade fertig; die Höfe waren voll Verwahrlosung, bis erst in neuerer Zeit die jetzigen inneren Gebäude im übrigens schlechten, romantischen Stile der Fünfzigerjahre errichtet wurden.

Wissen wir also nicht sicher, was die alte Zeit selber als das Missglückte an dem Werke betrachtet haben mag, ist es vielleicht nichts Anderes als ein Conflict des Architekten mit dem zunftmässigen auriga gewesen — wieder eine andere Gestalt erhält die Sache, wenn wir sie kunstgeschichtlich betrachten. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass es ganz falsch sei, den älteren Fischer als einen Nachahmer der Franzosen hinzustellen. Nichtsdestoweniger kann man nicht leugnen, dass das französische Wesen in der Architektur, welchem trotz Fischer's

d. Ä. Bestreben in der folgenden Periode des Rococcos die Zukunft gehören sollte, bisweilen sich auch selbst in sein Schaffen eingedrängt habe. An dem zweiten Entwurfe für Schönbrunn haben wir schon bemerkt, dass er sich hier ausnahmsweise einem französischen Vorbilde — Versailles — sehr näherte, von dem Stallgebäude sagt aber Ebe mit Recht, dass es dem Stile J. B. Mansard's mehr gleiche, als alle anderen Bauten Fischer's von Erlach.[328]) Das ist nun ganz richtig; aber ebenso richtig auch, dass jedesmal dem älteren Fischer die Annäherung an den französischen Stil der Barocke niemals glücklich angeschlagen habe, weil sein Wesen eben in dem Charakter der auf classisch-italienischer Grundlage fundierten österreichischen Barocke bestand. Und so ist denn das Stallgebäude — wenigstens in der Façade — wirklich ein schwaches Werk, mit dem ganzen Wesen des Greisenhaften belastet, womit sich der alte Mann fähig zeigen wollte, dass er auch im Geiste des hereinbrechenden französischen Stiles schaffen könne. Das vermochte der aber nicht, welcher seine Jugend in Rom bei Fontana zugebracht hatte. Vielleicht war es also auch die Erkenntniss dessen, was den grossen Meister am Abend seines Lebens verdüsterte, den Anhänger des Alten, der gleichwohl erkannte, dass dem ihm Fremden die Zukunft gehöre. Sein Sohn hat es bereits wohlverstanden, dem Zeitstile zu huldigen.

Wenn wir nun betrachten, wie sich die Dinge nach Fischer gestalteten, so finden wir es sehr begreiflich, dass Milizia — sonst der scharfe Tadler unseres Künstlers — gerade diesen schwächsten Bau desselben über alle seine sonstigen Schöpfungen erhebt. Seine Kritik, offenbar nur nach dem Stiche im »Entwurf« geschrieben, zeigt deutlich, was unter dem Preise der semplicità Milizia's immer zu verstehen ist. Er sagt: »Questo Architetto ebbe altresi l'incombenza di costruire le Scuderie Imperiali, chi egli diviso con semplicità, varietà e magnificenza. Questo edifizio non solo è per 600 cavalli, per tutte le carrozze, e famigli della Corte, ma ha ancora un gran cortile per i carosselli, con uno spazioso anfiteatro per gli spettatori.« Und an einer anderen Stelle sagt er: »Le Scuderie imperiali per 600 cavalli; opera semplice e grande.«[329]) Dem öden Akademiker, der dem Barockkünstler Fischer sonst stets etwas am Zeuge

zu flicken hat, ist also dasjenige seiner Werke am wertvollsten, welches wir heute nach richtiger Erkenntniss vom Werte jenes Stiles auf die tiefste Stufe setzen müssen. Das ist sehr lehrreich und charakteristisch!

Abbildungen des Hofstallgebäudes findet man ausser den genannten nicht selten.[330])

Kurz vor dem Hintritte des Meisters gedenkt seiner noch einmal, im Jänner 1723, das Protokoll des Obersthofmeisteramtes, und zwar gelegentlich einer dem Kaiser vorgelegten, interessanten Zusammenstellung der Gehaltsbezüge der damaligen Hofarchitekten und -Ingenieurs. Die Veranlassung dazu war gewesen, dass der alte, beinahe blinde Ferdinando Galli-Bibiena gebeten hatte, statt seiner seinen ältesten Sohn Giuseppe zum ersten, den jüngeren Antonio zum zweiten Hofarchitekten zu ernennen. Das Amt erachtete den ausnahmsweise hohen Gehalt Ferdinand's zu hoch für dessen Sohn und bemerkt, der Vater habe vom Mailändischen aerario 500 Pistolen à $7^1/_2$ gleich 3750 Rth., Ludovico Burnacini habe seinerzeit nur 1080 fl. bezogen. Jean Trehet erhalte 1400, der Architekt und Kammerstatuarius Konrad Rudolph 1500, Fischer von Erlachen d. Ä. 2000 und dessen jüngst als Hofarchitekt angenommener Sohn 1500 fl.[331])

Das Datum des Todes Johann Bernhard's wird häufig irrthümlich angegeben, meistens um ein Jahr zu spät, 1724. So bei Milizia und seinen zahllosen Abschreibern. Hormayr begnügt sich mit der Bemerkung: »Kaum weiss man, wann und wo jener um Wien so hochverdiente Baumeister gestorben.« [332]) Die Biographie universelle von Michaud lässt ihn in glücklichem Alter sterben, was man im Hinblicke auf die lange Todeskrankheit, sein häusliches Ungemach und den Verdruss beim Baue des Marstalls leider bezweifeln muss.[333]) Das richtige Todesjahr nennt zwar Adelung, verwechselt ihn aber sonst mit dem Sohne und hält ihn, nicht diesen, für den grossen Mechaniker.[334]) Das Tollste führt aber Bergenstamm in seinem novellenartigen Artikel: »Wien im Jahre 1725« auf, dessen fingierter Held bei dem berühmten kais. Leibarzte Garelli zu Tische geladen ist. Der jüngere Fischer, an den der Fremde Empfehlungsschreiben hat, ist auch unter den Gästen. Er trägt Trauer-

kleider wegen des Ablebens seines »älteren Bruders« (!) und bespricht sich mit seinem Freunde, dem ausgezeichneten Baumeister Martinelli, über den Ausbau der Karlskirche und des Trautson'schen Palais. Dass Domenico Martinelli damals längst todt war und mit der Karlskirche nichts zu thun hatte, ebensowenig mit jenem Palaste, welcher 1725 schon lange fertig stand, ist bereits nachgewiesen worden. Der Vater, aus dem hier ein Bruder gemacht wird, war 1725 schon zwei Jahre lang todt, der Verfasser glaubt aber an das Sterbedatum 1724 und gibt dem Gaste darum Trauerkleider.[335])

Aber selbst die amtlichen Quellen differieren um einen Tag in ihren Angaben. Im städtischen Todtenprotokolle heisst es gleichlautend mit dem Wiener Diarium: »Hr. Joh. Bernhard Fischer von Erlach, Kaiserl. Ober-Bau-Inspector, im Stern-Hof im Schulter-Gässel, alt 67 J.« Dabei ist er unter den Verstorbenen vom 5. April eingereiht; das Todtenprotokoll fügt noch hinzu: »nach lang absiechender Krankheit.«[336])

Somit wäre der Künstler am 5. April 1723 gestorben. Dagegen verzeichnet das Sterbeprotokoll der Pfarre bei Sct. Stephan sein Begräbniss schon am nächstfolgenden Tage, dem 6. April. Will man nun nicht annehmen, dass etwa der Zustand der Leiche eine so rasche Bestattung erheischt habe, so müsste, dem seit langem in Wien bestehenden Gebrauch zufolge, schon der Vierte als Sterbetag betrachtet werden. Aber fast möchte ich einen aussergewöhnlichen Umstand für den Grund der Sache halten, denn an den Angaben des magistratischen Sterbe-Matrikels und des Diariums ist so wenig zu zweifeln, als an jenen des Pfarrbuches. Vielleicht ist die »lang absiechende Krankheit« Wassersucht gewesen. Es wird auch in der Kostenrechnung angeführt, dass bei dem Begräbniss »Nachtbegleitung« gewesen sei; es scheint also in der That Eile vonnöthen gewesen zu sein. Der Wortlaut der Eintragung im Pfarrverzeichnisse stimmt sonst ganz genau mit demjenigen des magistratischen Todtenbuches, spricht ebenso von dem langwierigen Leiden und fügt bezüglich der Beerdigung hinzu: »bei St. Stephan in der Gruft.«[337])

Die dabei angefügte Rechnung besagt, dass die Leiche mit dem Geleite S. Salvator in Nachtbegleitung »in der Kruften«

beigesetzt wurde. Die einzelnen Ausgabeposten erscheinen wie folgt:

Grossgläuth	9 f 41
Herrn Canonicis	24 . —
Herrn Curaten	6 . —
Pahrtuch	8 . 30
Pfarrbild	1 . 12
Grabstöll	50 . —
Musicis sambt grimig Todt	16 . —
Pahrtücher u. Mösner	3 . —
Kirchendiener	— . 30
6 Pahrstülle mit Mäntl	4 . 30
12 Kuttenbueben	1 . 48
Pahr	— . 45
Paumeister und Todtengraber	4 . —
3 altar	2 . 15
8 stiell	2 . —
	F 134 . 11

Zu der Rechnung wäre bloss zu bemerken, dass es ein vornehmes Begängniss war, mit welchem die sterblichen Reste des grossen Künstlers beigesetzt worden sind. Der »grimig Todt« dürfte der Text des vorgetragenen Liedes gewesen sein. An welcher Stelle in den weiten Grüften des Domes Fischer und später auch sein Sohn begraben wurden, lässt sich leider nicht eruieren; die vielen Veränderungen und die endliche Vermauerung dieser colossalen Behausung des Todes lassen auch kaum eine Hoffnung, dass man jemals darüber klar werden dürfte. Höchstens, dass vielleicht einmal der Zufall die nach damaliger Sitte den Särgen beigegebene Metalltafel mit der Namensinschrift zum Vorschein kommen liesse. Ein Epitaphium war nie errichtet worden. Der jüngere Fischer bemerkt in seinem Testamente, dass er bei Sct. Stephan begraben sein wolle, wo seine übrige Freundschaft bestattet sei.

Zwölf Tage vor seinem Tode hatte Fischer d. Ä. seinen letzten Willen mit zitternder Hand, offenbar bereits bei grosser Schwäche, gefertigt. Ich fand dieses und seines Sohnes Testament, zwei Schriftstücke, welche uns sehr wichtige Aufschlüsse über die Familie geben, 1885 im Archive des k. k. Landesgerichtes

in Wien, wobei mich der verewigte Herr Oberlandesgerichts-Vicepraesident Dr. Gustav Ritter von Keller mit ganz besonderer Gefälligkeit unterstützte. Beide Documente habe ich dann ohne Commentar publiciert; etwas später hat sie Regierungsrath Karl Weiss nochmals herausgegeben.[338])

Testament Johann Bernhard Fischer's v. Erlachen.

(Archiv des k. k. Landesgerichtes in Wien, 2714. Alte Nr. 411.)

Im Namen der Allerheyligsten Dreyfaldighkeit etc. Habe ich Johann Bernhardt Fischer Von Erlackhen[339]) der Röm. Kays. Vnndt Catholisch. May. Ober Bau Inspector, Vndt Erster Architect ds Ellendt Vnndt Verganglichheit des Menschlichen Leben wohl Zu Herzen genommen Vndt Betrachtet, ds Ein jeder Mensch Veber Kurtz oder Lang doch Endlich Einmahl sterben müsste etc. (gewöhnliche fromme Formel) angeordtnet, Vndt beschlossen, Alss

Erstlichen. wann Gott der Allmächtige Meine arme Seel Vor Sein Göttliches Angesicht fordern würdt, so befehle ich dieselbe in die Gnadt und Barmherzigkeit etc. .... Mein abgelebter Leichnamb aber Solle nach Christlich Catholischen Gebrauch nach Zue Erden Begraben, Vndt Bestättet werden.

Andertens. Sollen Zu trost meiner armen Seel Zwänzig Heyl. Meessen gleich nach Meinem absterben gelessen werden.

Drittens Verschaffe ich in die fünff arme Hauser Alss Burgerspittal, St. Marx, Lazareth, Vndt Klagbaum, auch in ds Neue arme Hauss Vor den Schotten-Thor in jedes 1 fl. 30 kr. (zusammen. eingefügt) »Siben gulden 30 kr.

Vierttens Sollen den Haussarmen, Vndt Betrangten Leuthen dreyzehen gulden Vor Ein Heyl. Almosen aussgetheillet werden, Vmb meiner armen Seel in Ihren Gebett Ingedenckth zu sein.

Fünfftens. Meinen Sohn Josephum Emanuel Fischer Betr. wil ich Verordtnet Haben, ds alles dass Jenige (wass Er biss anhero Von mir Zu Seiner Vnterhaltung, auch auf denen Raisen[340]) v mir Empfangen) keinesweegs abgezochen, oder aufgeraittet werden Solle, massen ich Selben Solche aussgaben auss Vätterlicher güette jederzeit geschenkhet Habe, Zu disen Verschaffe ich obgemeltem meinen Sohn alle Hinterlassendt mobilien Vndt Effecten, in Specie aber Meine Mahlereyen

schildereyen Vndt Kunststückh, wess Namens oder Von wass materien Sye immer Seyen, Zu diesen Sollen Ihme alle Meine Bessoldungs Aussständt, praetensiones, Vndt schuld Posten, welche ich Von Vndt Bey dem Kays. Hof oder auch anderer Orthen Zuforderen Habe, Erblich Zufallen, die Er nach Seinem Belieben Ein Zu cassiren wüssen würdt.

Sechstens wass nun ingleichen meine Zwey Töchter alss Mariam Annam Elisabetham Vndt Genovevam Euphemiam Belanget, Soll denenselben alles ds Jenige wass Sye mich Bissanhero gekostet, auch Von mir ansonsten Empfangen Haben, gleich Meinem Sohn geschenckhet, Vndt Keines weegs abgeraittet werden. Zu diesen Verschaffe ich Erstgemelt Meinen Beeden Töchtern alles mein Hinterlassendtes paares geldt, Silber geschmeid (gleichwie Solches Nammen Hat) Item mein in den Kays. Statt Banco anligentes Capital pr 4000 fl. oder so Vil wass Sich nach meinem Tod davon Vebrig Befündten württ, dises alles wollen Sye meine Beede Töchter Zugleich abtheyllen.

Wass Verrers meine anderte Eheconsortin[341]) Sophiam Franciscam gebohrne Lecherin[342]) anbelangendt, Hat Selbe mir Keinen Kreuzer Zugebracht, Vndt dahero auch Zwischen mir Vndt Ihr kein Heyraths Brieff aufgerichtet worden, Zu disen Habe Zu Erindern, wie ds Sye mich in meinen alter Treuloss Verlassen, Vndt Sich Selbst von mir ohne Einige Vrsach Separiert Vndt wider meinen wüllen auss den Hauss gegangen, so Einer Ehrliebendten Ehefrauen nicht gebühret, Sondern wider wüssen Vndt gwüssen Lauffet, auch mir Zu dato Vnbewusst ist, wo der orthen Sye Sich befündtet, oder an Zu treffen were, indessen wil Vndt Verordtne ich (ob ich Ihr gleich ds Vebel) so Sye mir Zugefieget, alss Ein[343]) Crist Verzeiche, ds Selbe auss diser meiner Verlossenschafft allerdings auss geschlossen, Vndt Endt Erbet Sein Solle.

Letzlich Vnndt schliesslichen, Weillen die Erb-Einsezung ds Fundament Eines jeglichen Letzten wüllens oder Testament ist, alss instituire ich Zu meinen wahren Vniversal Erben meine Von Erster Ehe Erzeigte drey Künder als Josephus Emanuel nebst meinen Zwey Vnuerhayräthen Tochtern Nemblichen Mariam Annam Elisabetham Vnndt Genovevam Euphe-

miam, welchen meine Erbschafft Von Erbschaffts Rechtswegen gebühren, Vndt Zuständig Sein Solle, massen ich Ihnen dan auch hiemit meinen Vätterlichen Seegen gebe, Vndt Hinterlasse, auf ds Gott der Allmächtige denenselben seinen Göttlichen Seegen, Frid, Vnndt Einickheit geben, Vnndt getheuen lassen wolle.

(Schluss des Testaments und Empfehlung in den Schutz der Obrigkeit, Bezeugung der Unterschrift und des eigenen Petschaftes sowie der erbetenen Zeugen.)

Wienn, den 24. Martij 1723.

(L. S.) Johan Berhardt Fischer V. Erlachen.

(L. S.) Franz Ant: Schmidt geschworner
Not: Publ: auch Statt Vnndt
ghrts Advocat. ut testis requisitus.

Auf der Rückseite dieses 4. Fol. mit Schrift des 19. Jahrh. rothe Tinte:

Obersthofm: Testmt.
Nro 8
de Anno 1723.

Auf dem Umschlag:

(Gleichzeitig) Hierinnen Ist Verschlossen Mein Johann Bernhardt Fischer Von Erlackhen[344]) der Röm. Kays. Vndt Catholischen Mayj. Ober Bau Inspectoris Vnndt Ersten Architects Testament, Vnndt letzter Wüllen de dato Wienn d. 24. Marty 1723.

(Andere Schrift)

Notiz der Publizirung des Testaments vor dem Obristen Hofmarstall im Beisein des Notars Schmid, welches in der Kanzlei aufzubehalten und denen Interessirten auf Antragen in Abschrift zu geben ist.

Wien, den 9. April 1723.

G. Cobenzl (d. i. Graf Johann Caspar Cobenzl).[345])

An der Seite:

(L. S.) Johan Bernhart Fischer V: Erlachen.

(L. S.) B. von Beintema u. t. r.[346])

(L. S.) Christian Jul. Von Schierendorf[347]) u. t. r.

(L. S.) Friderich Wilhelm Edler v. Dietterich u. t. r.

(L. S.) Franz Schmidt Not.
et Adv. ut testis
requisitus.

Die Wiedergebung bei Weiss bringt zwar sämmtliche religiöse und juristische Gemeinplätze, welche ich hier abgekürzt habe, weil sie in jener Zeit schablonenmässig in allen Testamenten begegnen und für den, wie es scheint, schon sehr geschwächten Testator gar wenig individuelle Bedeutung haben; dagegen ist Weiss ungenau in der Schreibung. Ich unterlasse es zu collationieren, wie er vielfach von der Orthographie abwich, welche das Original zeigt, und habe in den Noten bloss die wesentlichen Irrthümer bemerkt. Darunter ist der bedeutendste, dass der Name der zweiten Frau mit Lechner statt Lecher gegeben, der Name des Obersthofmarschalls Grafen Cobenzl und jener des Zeugen Baintema fehlen, ferner derjenige des anderen Zeugen Spierendorf statt Schierendorf gelesen wurde.

Johann Bernhardt scheint in anständigen Verhältnissen, keineswegs aber sehr reich gestorben zu sein. Aus dem letzten Willen seines Sohnes geht hervor, dass dieser in weit glänzenderen Vermögensumständen gelebt haben muss. Von dem Grundbesitze in Nikolsdorf ist nicht die Rede, weil derselbe stillschweigend in dem Antheile des Sohnes als Universalerben begriffen ist, den wir später auch im Besitze der Landhäuser dortselbst finden. Es geht das nicht allein aus dessen Testament hervor, sondern erscheint er auch im Grundbuche schon 1724 als neuer Eigenthümer.[348]) Nach den Hofacten wurde dem Sohne — »Weyland des verstorbenen Johann Bernhard Fischer, des Verstorbenen Eheleiblichen Sohn Joseph Emanuel bis letzten März 1723« des Vaters Besoldungsrest angewiesen.[349]) Es hatte also seinem Sohne und Nachfolger der sterbende Meister seine wahrscheinlich nicht unbeträchtlichen Forderungen und die Häuser hinterlassen, den Töchtern das Bargeld. Überdies gehörten alle Kunstsachen dem Ersteren, die Gemälde, von denen wir leider gar nichts wissen, — wahrscheinlich in Italien gesammelte Schätze. Und dann erfreute sich Joseph Emanuel einer von dem Vater geleiteten vortrefflichen Erziehung und fachlichen Bildung, und — was wohl das Grösste war — seines grossen Namens. Vorläufig blieb er freilich neben berühmteren Namen nur erst der »neu resolvirte Hof-Ingegnieur und Architekt« mit 1500 fl. Gehalt.[350])

Die beiden Mädchen scheinen ein stilles Leben geführt zu haben. Wir werden sie noch in ihres Bruders Testament antreffen, wo sie noch immer als Fräulein vorkommen und gesagt wird, dass sie dem Oberhaupte der Familie treulich die Wirtschaft geführt haben. Sie sind auch unvermählt gestorben.

Ein düsteres Geschick entrollt uns die Stelle des Testamentes, wo von der Enterbung der zweiten Gattin des Meisters die Rede ist. Wir wissen nicht, wann seine erste Frau, die Mutter seiner Kinder, Frau Sophie, geb. Morgner, gestorben war, und ebensowenig, wann er diese Sophie Francisca Lecher, die zweite, ehelichte, und wer sie gewesen. Vielleicht findet sich einmal in den Trauungsbüchern einer der Wiener Pfarren eine Angabe; sie wird aber nicht dazu ausreichen, um das Räthsel zu lösen, warum der alte Mann nochmals zum Altare schritt und seinen heranreifenden Kindern eine zweite Mutter gab, die ihn dann schnöde verliess und, wie es allen Anschein hat, Scandal über sein Haupt brachte. Die letzten Tage des von Ruhm und Ehre gekrönten Lebens des Künstlers scheinen bittere gewesen zu sein, vielleicht durch eigene Schuld. Denn, obwohl alle Beweise fehlen, kann ich mich des Argwohnes nicht erwehren, dass Fischer entweder im Johannistrieb des Alters ein ganz junges Geschöpf geheiratet habe, das den Greis dann leichtsinnig verliess, oder dass er sich an eine Haushälterin oder einen Dienstboten weggeworfen habe, die ihn in ihre Gewalt bekommen hatte. Mögen mir seine Manen verzeihen, wenn ich ihm Unrecht thue!

Von grossem Interesse sind die Zeugen, welche Fischer gebeten hatte, seinen letzten Willen zu zeichnen. Wir lernen durch sie Manches zur Geschichte der Familie. Der Erste ist B. von Beintema. Dr. Johann Ignaz Baron Paintema ist wohl zur selben Familie gehörig. Er war kais. Leibmedicus und erscheint unter den Ärzten, welche am 26. April 1705 bei dem kranken Kaiser Leopold das consilium hatten.[351]) Ende Januar 1707 bittet er um seine Besoldungs-Anschaffung.[352]) Aber wir stossen noch früher auf diese Persönlichkeit. Der sogenannte holländische Medicus, wie er genannt wird, bittet 1695, den Eid als wirklicher Medicus des Hofes ablegen zu dürfen. Er wünscht nur den Titel, keine Besoldung, um ohne Hinderung die Universität practicieren zu können. Im Gutachten des Obersthofmeisteramtes heisst es,

dass ihn Fremde sowie hiesige ministri empfehlen als einen guten Medicus, welcher stattliche arcana habe. Am 18. August erhielt sein Gesuch das A. H. Placet.[353]) Das Bemerkenswerte für die Geschichte unserer beiden Künstler besteht dabei in dem, dass also wieder ein Holländer als naher Freund der Fischer erscheint, welche wir schon mit dem berühmten Gravesande in Verbindung gesehen haben, nachdem wir den jüngeren Fischer seine Studien in Leyden machen sahen. Es gab übrigens zwei Familien des Namens Paima von Paintema. Wer jener B. von Beintema war, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

Schierendorf, der zweite Zeuge, gehört einer gleichfalls ansehnlichen Familie jener Zeit an. Ein Herr von Schierendorf wird in einem Briefe Leibniz' — des Fischer befreundeten berühmten Gelehrten, — an den kais. Thürhüter Theobald Schöttel am 15. Juni 1716 erwähnt. Es heisst dort, dass Leibniz wissen möchte, ob Schierendorf's und des Barons Pilati Sachen in Schlesien wohl vonstatten gehen.[354])

Der dritte Zeuge ist Friedrich Wilhelm von Dietterich. Wir versparen es aber von dieser Familie zu handeln, weil der jüngere Fischer später, im Jahre 1727, ein Mitglied derselben, Maria Anna, zur Gattin wählte. Von dem Notar Franz Schmidt ist weiters Nichts bekannt, wir verweisen nur auf die Vermuthung, welche wir schon an einer früheren Stelle[355]) aufgestellt haben, wo von Fischer's Beziehungen zu dem dalmatinischen Edelmann Marchi die Rede war.

Das Sterbehaus des Meisters steht seinem Bau der böhmischen Hofkanzlei schräg gegenüber an der Ecke der engen Schulter- und der Jordangasse. Heute praesentiert es sich, — noch immer mit demselben Hausschilde: Sternhof, als ein Umbau aus der letzten Periode des XVIII. Jahrhunderts. Es gehörte im Jahre 1700 dem Mitgliede des inneren Rathes der Stadt, Adam Schreyr; von seinem Grundbesitz in der Josephstadt und seiner Erwähnung in der Urkunde der Peterskirche war bereits die Rede. Fischer wohnte also hier zur Miete. Längst wäre es wohl an der Zeit, dass eine Gedenktafel die Mauern des Gebäudes schmückte, in dem Österreichs grösster Baukünstler den letzten Athemzug gethan hat.[356])

Noch muss ich des Siegels gedenken, mit welchem die Testamentsurkunde geschlossen war, und wovon hier eine genaue Zeichnung beigegeben ist. Den kreisrunden Schild fasst eine hübsche Barockcartouche ein. Ob die beiden geflügelten Greifen als Wappenhalter oder nur als Verzierung zu betrachten seien, weiss ich nicht. Über dem Schilde ist eine sog. französische Marquiskrone angebracht. Der Schild enthält zwei Felder übereinander, von denen das obere eine geflügelte Kugel mit sechsstrahligem Stern darüber in Blau, das untere einen aus einem Ärmel hervorragenden nackten Arm zeigt, der eine Schlange hält in Roth. Über beide geht ein Schrägstreifen mit fünf nebeneinander gestellten sechsstrahligen Sternen.

Wir verweisen auf dasjenige, was schon Eingangs dieses Bandes über das Familienwappen und dessen Wandlungen gesagt wurde, und werden anlässlich der Erhebung des Sohnes in den Freiherrnstand noch darauf zurückkommen. Das Wappen des Vaters ist von demjenigen der alten niederländischen Vischer verschieden, als aber der Sohn als Baron sich ein neues wählt, nimmt er von dem des Vaters nur einzelne Bestandtheile und greift im Übrigen auf das der Niederländer zurück.

ANMERKUNGEN.

[1]) Geusau, Geschichte Wien's, IV., pag. 227 ff.

[2]) Den Wortlaut desselben findet man in der: »Pest-Beschreibung Und Infections-Ordnung, Welche in besondern Tractaten heraus gegeben, nunmehro aber in ein Werck zusammengezogen, Samt der Anno 1713 zu Wienn in Österreich fürgewesten Contagion mit denen dargegen gemacht- und beschriebenen Veranstaltungen Dem gemeinen Wesen zum Besten in Druck befördert. Wienn in Österreich, Gedruckt und zu finden bey Andreas Heyinger, Univ. Buchdr. Anno 1727.« f⁰. pag. 165 f. Der Tag geht aus der Unterschrift als der 11. November hervor:

CAROLVS SOLENNIS PROMISSI REVS DEO.

Viennae XI. Calendas Novembris.

Bei Geusau, l. c., pag. 233, ist der 22. October angegeben, aber auch in den sogleich zu erwähnenden Acten wird der 22. October als derjenige der Gelübdeablegung bezeichnet. Höller (Aug. Carol. Virt. Monumenta, Vindob. 1733, pag. 16) sagt: »Caesar Optimus, solennem ordinum omnium supplicationem, qua D. Virginis Pötschensis effigies et S. Caroli reliquiae circumferrentur, indicit. Ad est ipse supplicantis in morem cum Augustissima conjuge aulaque tota, ac in Divi Stephani basilicam pedes prosequitur. Hic sacro refectus epulo sub missae finem votum palam pronuntiat de templo Dei et S. Caroli honoribus struendo, si molo epidemico Austria sua liberaretur.« Der Jesuit Anton Höller, gest. 26. Dec. 1770 in Wien, war seit 1737 Beichtvater bei Hofe. Er hat ausser Obengedachtem noch ein für die Wiener Kunstgeschichte wertvolles Buch verfasst: »Monumenta Religionis Augustae seu Colossi Dei et Divorum honoribus Caesarum Austriae pietate Viennae erecti.« Viennae 1732: Wurzbach, IX., pag. 113, kennt sich nicht aus, indem er die Jesuiten Anton und Franz Höller, sowie Franz Keller nicht genau zu sondern weiss. — Das Gebet des Kaisers, deutsch und lateinisch, bei Ogesser, l. c., pag. 242 f.

[3]) Monatsblatt des Wiener Alterthum-Vereines, 1885, Nr. 9 und 11.

[4]) Im österr. Erbfolgekrieg, vier Jahre nach der Einweihung, beschloss derselbe Hofkriegsrath 1741, die Kirche im Fall einer Invasion abzutragen. (!)

[5]) Schlager, Mater., pag. 49.

[6]) Österr. Biogr.-Lexikon, 2. Heft, pag. 173.

[7]) Protokoll des Obersthofmeisteramtes, vol. 1701—1709, fol. 363'. — Staatsarchiv.

[8]) Verkleinerte Nachstiche existieren von Pfeffel, Ch. Seutter, Homann. — 1706 erhält er vom Magistrat für den Stich 100 fl. (Schlager, l. c.) — Verleger war Joh. von Ghelen. — Siehe: Historische Ausstellung der Stadt Wien 1873, Nr. 28, wo als Verleger der Universitäts-Buchdrucker Christ. Lercher angegeben ist.

[9]) Fuhrmann, Altes und neues Wien, II. pag. 1087. Wiener Alterthums-Verein, VIII., Taf. IV., woselbst eine kleine Nachbildung.

[10]) Hofbauer, Die Alservorstadt, pag. 90.

[11]) Über die localen und sonstigen Wandelungen der Anstalt siehe Bermann, l. c., Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 362, 363. — Geusau, Geschichte Wien's, IV., pag. 242. — Fuhrmann, Histor. Beschr., IV., pag. 310 f. — Tschischka, Geschichte Wien's, pag. 365, 384. — Schachner, Lustra dec. pag. 7. — Derselbe Altes und neues Wien, II., pag. 1453. Küchelbecker, l. c., pag. 646, 667.

[12]) Historische Ausstellung der Stadt Wien, Nr. 219.

[13]) Küchelbecker, l. c., pag. 295.

[14]) Ilg, »Die Allio« in Bericht. des Wiener Alterthum-Vereins 1885, pag. 155 ff. und speciell über die Allio des XVI. Jahrhunderts Wastler in Mittheilungen der Central-Commission, 1887, pag. CLXVI ff. und CXCVIII ff. — Sein Portrait, Brustbild, Ölgemälde, bewahrt das Stift Klosterneuburg.

[15]) Nach andern Angaben ist an der Stelle der Karlskirche nicht von dem Röhrenstadl, sondern von dem kaiserl. Kalkstadl die Rede, einem grossen Gemäuer, das man 1716 abtrug. Seine Geschichte bei Hofbauer, Die Wieden, pag. 51.

[16]) Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 299.

[17]) Abgebildet in den Pfeffel'schen Prospecten 1737, Stich S. Kleiner's, Taf. 20 und bei Schimmer, Das alte Wien, VIII. Taf. ad pag. 22. Siehe ferner den Suttinger'schen Plan, wo der »Spitäbler-Gottesacker« bezeichnet ist; Geusau, l. c, —

[18]) Kostersitz, l. c., pag. 59.

[19]) Siehe den Wortlaut des Actes im Monatsblatt, 1885, pag. 41 f.

[20]) Der Hofkammerrath Anton Ludwig d. N. hatte den Grund 1699 von der bürgerl. Stachelschützen-Compagnie gekauft, die dort ihre Zielstatt hatte, 1705 folgt im Besitz Marie Gertrud Freifrau, geb. von Wierichs, 1717 Christian Ludwig, 1733 bereits der Kreuzorden. (Hofbauer, Die Wieden, pag. 59.)

[21]) Die Supplik in den Protokollen des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen, Staatsarchiv, vol. 1718—1722, fol. 627. — Herr Anton Ludwig von Bechmann, kays. Hoff-Cammer-Rath, besass auch das sonst das Mayrsheim'sche gen. Haus auf dem Haarmarkt, 1701; Jordan, Schatz etc., pag. 15. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 138. — Ein Martin Günther von Pechmann war in

bairischen Diensten, bei der Erstürmung Ofen's unter den Ersten auf den Mauern, 1686.

[22]) Z. B. in J. Blümel, Geschichte der Entwicklung der Wiener Vorstädte etc. Wien, 1885, pag. 10.

[23]) pag. 5 n. — Auch bei Schimmer, Das alte Wien, VIII., pag. 23 n. — Hofbauer, Die Wieden, pag. 51.

[24]) E. Kümmel, Kunst und Künstler. pag. 38.

[25]) Reisen, Bd. 5, pag. XXIV. — Hofbauer, Die Wieden, pag. 52.

[26]) Vergessene Künstler Österreichs, Wiener Zeitung, 1883, Nr. 287, 288.

[27]) Hofstätter, Nachr. von Kunstsachen in Italien. Wien, 1792, II., pag. 432, 444.

[28]) Milizia, Vite, II., pag. 214.

[29]) Fiorillo, l. c., II., pag. 600.

[30]) Katalog von J. Falke, Nr. 347. — Hofstätter, l. c., I., pag. 342. — Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 569, glaubt, der heil. Anton bei den Serviten in Bologna sei sein Werk.

[31]) Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 264 und Nachtr. I., pag. 410, Felsina pittr. III., pag. 83.

[32]) Österr. National-Encykl. I., pag. 271. — Milizia, Vite, II., pag. 214. — Derselbe Dizionario I., pag. 108.

[33]) Ilg, Der Wiener Architekt Anton Ospel. Ber. und Mitth. des Wiener Alterthum-Vereines 1887, pag. 97 ff.

[34]) Heraeus, Inscript., pag. 221. — Wolfsgruber, Hofkirche zu Sct. Augustin, pag. 83.

[35]) Schlager, Mater., pag. 64.

[36]) Heraeus, l. c., pag. 255. — Wolfsgruber, l. c., pag. 83.

[37]) Protokolle des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen. Staatsarchiv. Vol. 1713—1717, fol. 636', 642.

[38]) Bei Heraeus, l. c., pag. 109 ff.

[39]) Heraeus, l. c., pag. 263. — Wolfsgruber, l. c., pag. 83.

[40]) Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 358.

[41]) Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtr. I., pag. 409.

[42]) Protokoll des Obersthofmeisteramtes, Staatsarchiv, Vol. 1718—1722, fol. 357, 364. — Ganz falsch lässt ihn daher Nagler »zuletzt« nach Mailand gehen.

[43]) ibid. Vol. 1723—1725, fol. 4'.

[44]) Den Grundriss des Theaters hat van der Bruggen, die Scene Birkhardt, vier Nebenprospecte Heinrich Martin, Joh. Jac. Lidl, W. Heckenauer, das Profil des Amphitheaters Franz und Christ. Dietl gestochen. Das Hauptblatt hat die Unterschrift: »Giuseppe Galli-Bibiena primo Ingeniere et Architetto di sua Maesta Cesarea, Inv. et del.« Dlabacz, l. c., I., col. 441; Schaller, Beschr. von Prag, I., pag. 368. Schottky, l. c., II., pag. 105.

[45]) So irrig bei Kurzböck, l. c., pag. 152.

[46]) Stetten, l. c., I., pag. 397. — Heinecke, Dict. des artistes, Ebert, Bibl.-Lexikon I., 2100. — Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtr. II., pag. 1396 falsch: Russagnoti.

47) In der Storia dell' Accad. Clementina di Bologna, 1739, II., 200 und Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 264, wird sein Abgang von Wien 1720 zu früh angesetzt. Ich finde das richtige Datum im Intimatbuch des Oberst-hofmeisteramtes im Staatsarchiv, 1. Oct. 1726.

48) Meyer, Künstler-Lexikon, I., pag. 498, Kábdebo, Kunstchronik, II., pag. 63. — Österr. National-Encykl. II., pag. 271. — Hofstätter, l. c., II., pag. 436. — Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtr., I., pag. 1, 137.

49) Katalog, Ital. Schulen, Nr. 26, 63. — Akad. Ausst. 1877, Nr. 2347, 2349. — Die histor. Ausstellung, pag. 142.

50) Kat. der histor. Ausst. 1877, Nr. 2348.

5) Kábdebo, Kunstchronik, II., pag. 79.

52) Kat. der histor. Ausst. 1877, Nr. 323.

53) Kat. der Auction, Nr. 955.

54) Gurlitt, l. c., I., pag. 490 ff. — Siehe noch über Ferdinand: Pascoli, l. c., pag. 258, Dobrowsky, l. c., I., pag. 229, 233; Pernetty, Hand-Lexikon der bildenden Künste, pag. 501; sowie die allgemeinen, sehr flüchtigen und antiquierten Artikel über die ganze Familie bei Dlabacz, I., col. 439 f.; Wurzbach, V., pag. 70; Ersch und Gruber, Allg. Encyklop. LIII., pag. 164.

55) XLV. Auction Wawra, Nr. 217.

56) Zu berichtigen bei Österr. National-Encykl. II., pag. 271 und Kábdebo, Kunstchronik, II., pag. 63.

57) Lanzi, l. c., II., pag. 207. — Fiorillo, l. c., II., pag. 604.

58) Österr. National-Encykl. II., pag. 271. — Dlabacz, l. c., I., col. 441. — Nagler, l. c., pag. 571.

59) fol. 238.

60) Prot. d. Obersthofmeisteramtes. Staatsarch., Vol. 1723—1725, fol. 499'.

61) Lady Wortley-Montague, lettres, pag. 21. — Hofbauer, Die Wieden, pag. 85 n.

62) Kat. der histor. Ausst. 1877, Nr. 326, eine zweite Studie, 327.

63) Kat. der histor. Ausst. 1877, Nr. 325.

64) Kunstchronik, II., pag. 79. Giuseppe und Antonio erscheinen zwar mit ihren Unterschriften auf einem Acte der Akademie, jedoch nicht als Professoren oder dgl., sondern als befreundete Wiener Künstler, welche in einem Streitfall, welchen die Anstalt damals hatte, ihr Zeugniss abgeben. Näheres bei Kábdebo und Ilg, Monogramme und Siegel etc. Text zu Taf. 3.

65) Protokoll des Obersthofmeisteramtes. Staatsarchiv, Vol. 1725—1727, fol. 408', 483.

66) Kat. der histor. Ausst. 1877, Nr. 328. — Die Albertina besitzt eine Handzeichnung: Fest in der Winterreitschule.

67) Weisskern, l c., III., pag. 154. — Kábdebo, Kunstchronik II., pag. 79.

68) Fuhrmann, Histor. Beschr. III., pag. 248.

69) Kábdebo und Ilg, Monogramme und Siegel, Taf. 3.

70) Über diese Dinge sehr tüchtig. Gurlitt, l. c., I., pag. 493 f.

71) Ballus, Pressburg, ibid. pag. 94.

72) Ilg, Ber. und Mitth. des Wiener Alterthum-Vereines 1887, pag. 103.

[73]) Austria-Kalender 1850, pag. 38—46. — Schlager, Mater., pag. 63. — Derselbe, Donner, pag. 43 n. — Niemann, Palastbauten, I., pag. 4.

[74]) Schimmer, Das alte Wien, VIII., pag. 10.

[75]) Histor. Ausst. der Stadt Wien 1873, Nr. 131.

[76]) Felsina pittrice, III., pag. 91. — Füessly, Künstler-Lexikon, pag. 263. — Nachtr. I., pag. 409. — Milizia, Vite, II., pag. 284. — Lanzi, II., pag. 207. — Fiorillo, II., pag. 604. — Nagler, Künstler-Lexikon, IV., pag. 569. — Hofstätter, l. c., II., pag. 444. — Gurlitt, l. c., I., pag. 498.

[77]) Hagedorn, Lettres etc., pag. 299.

[78]) Weinkopf, l. c., pag. 2.

[79]) Kat. der hist. Ausst. 1877, Nr. 324.

[80]) l. c., I., pag. 500. — Fiorillo, l. c., II., pag. 605 n. — Felsina pittrice, III., pag. 96.

[81]) Einige sagen, er sei bis 1763 in England gewesen, welchem die Angabe widerspricht, dass er erst 1766 von Berlin weggegangen sei.

[82]) Mater., pag. 63.

[83]) Wawra, XLV., 1026; LXII., 109—112.

[84]) Schlager, Donner, Beilage IV., pag. 127—141.

[85]) pag. 63.

[86]) pag. 100.

[87]) pag. 75.

[88]) Wolfsgruber, Hofkirche zu Sct. Augustin, pag. 16.

[89]) Jordan, Schatz etc., pag. 10. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 149.

[90]) Tinkhauser, Beschr. der Dioec. Brixen, II., pag. 783.

[91]) Bergmann, Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, XVI., pag. 149 mit dem Druckfehler: acts statt arts.

[92]) Bergmann, am selben Orte, pag. 153.

[93]) »Ein Brief von Leibnitz« (sic) von C. Will in Regensburg, publ. im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, Nürnberg, 1883, col. 199.

[94]) Das alte Wien, VIII., pag. 23.

[95]) Übrigens könnte die Stelle bei Heraeus auch so gedeutet werden, dass der Kaiser Fischer's Modell nicht gegen »viele andere« Modelle bevorzugte, sondern, dass er dafür war gegen »vicle andere« Kritiker. die dem Entwurf unseres Meisters nicht geneigt waren. Es wäre gewiss sehr interessant und sehr wichtig, wenn man dies entscheiden könnte!

[96]) Brev. not. I., pag. 218.

[97]) Das alte Wien, VIII., pag. 23.

[98]) pag. 241.

[99]) Altes und neues Wien, II., pag. 1361.

[100]) Augusti Caroli Virt. Monum. 1733, Vindob., pag. 33. Darnach bei Fuhrmann, Histor. Beschr., III., pag. 579, Böckh, l. c., I., pag. 498, ferner der liber memorabilium der Pfarre. Bei Tschischka, Kunst und Alterthum, pag. 18, wird der Grundstein gar erst 1736 gelegt!

[101]) Inscript. et Symbola, pag. 75.

[102]) Europ. Fama 1716, pag. 144 f.

[103]) Nicht auf eine Blei-, wie die Pest-Beschreibung, pag. 169, sagt, sondern laut Baurechnung auf eine Kupferplatte. Schlager, Donner, pag. 128; derselbe, Material., pag. 57. Weiters wurde das Votum in einer Blechbüchse unter den Stein gelegt. Ambros dürfte wohl Sohn des Stephan Dietel, Kupferdruckers, sein, welcher 1686 wegen gedruckter Patente 76 fl. empfängt. Schlager, Mat., ibid. Im Jahre 1688 bittet Stephan um die Hofkupferdruckerstelle, da ihm der Kaiser ein Jahr vorher ein Knäblein aus der Taufe gehoben und ihn einer Gnade vertröstet habe. Wird abgewiesen. Protokoll des Obersthofmeisteramtes in Hofsachen, Staatsarchiv, vol. 1676—1691, fol. 101'. — Offenbar zur selben Familie gehört der Kupferstecher Christoph Dietel in Graz 1735 (Kümmel, Kunst und Künstler, pag. 34; Wastler, Steier. Künstler-Lexikon, pag. 14. Wichner, Kloster Admont, Wien 1888, pag. 137). — Ein F. A. Dietell hat die Magistratische Lotterie in der Mehlgrube 1718 nach A. Preuer gestochen (Histor. Ausst. der Stadt Wien, 1873, Nr. 549). Die Histor. Ausst. der Akademie 1877 führt noch einen Stecher A. Dietl um 1711, d. i. wohl Ambros, an (pag. 89). Nach Lützow, Geschichte der Akademie, pag. 141, wurde Ambros in jenem Jahre in den Verband der Akademie aufgenommen. Franz und Christoph Dietel stachen einiges nach den Bibiena von den Decorationen des Festtheaters in Prag, 1723. Auch die »Grande Massa d'Acque« nach Gius. Bibiena sind von einem der Dietel gestochen. — Über den Kupferdrucker Stephan Dietl 1688, siehe Ilg, Mitth. des Österr. Museums 1894, pag. 3.

[104]) Schlager, Donner, pag. 127.

[105]) Althan's Instruction und Decret in den Protokollen in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, Staatsarchiv, vol. 1713—1717, vom 26. Mai 1716, fol. 530'. Siehe auch Schlager, Donner, pag. 32.

[106]) Dies wissen auch spätere Localschriftsteller; wenn dagegen Fuhrmann, Altes und neues Wien, II., pag. 1408, sagt, dass im Jahre 1722 eifrig weiter gebaut wurde, so steht das mit allen übrigen Angaben im Widerspruch.

[107]) Anton Vogel, seit 1708 erster Abt der Benedictiner von Monte Serrato, genannt die Schwarzspanier, in der Alservorstadt. Über ihn bei Schimmer, Das alte Wien, VI., pag. 22; Hofbauer, Die Alservorstadt, pag. 94, Geusau, Geschichte Wien's, IV., pag. 315.

[108]) Antonio Canavese, Hofbildhauer, logiert später im kaiserlichen Stallbaue vor dem Burgthor, gehörte zum Hofbauamt. Wiener Staats- und Stands-Calender, 1731, pag. 9.

[109]) Siehe Ilg in Allg. deutsche Biographie, Bd. 26, pag. 645 f.

[110]) Ein bedeutender Handwerker, welcher auch an den Kuppeln in Klosterneuburg (Kostersitz, pag. 17) und an den Thürmen der Augustinerkirche auf der Landstrasse (Ilg, Mitth. des Wiener Alterthums-Vereines XXVI., pag. 59 ff.) beschäftigt war.

[111]) Von den in diesem Ausgaben-Verzeichnis genannten Künstlern und Handwerkern sind eine Anzahl schon in den früheren Partien dieses Werkes erörtert, wie Stanetti, Hörl, Gunst, Steinbeck, Träxl, Rottmayr; andere, wie Mader, werden wir noch zu besprechen haben, wo es passender scheint. An dieser Stelle aber möge Mattielli's und Fanti's ausführlich gedacht werden.

Lorenzo Mattielli (Matielli, Mathielly, Mattieli und in allen möglichen Änderungen in der Literatur vorkommend, auf einem Opus schreibt sich der Künstler übrigens selber ganz gegen den Usus der heimatlichen Sprache: »Matthielly«) ist bisher nur einmal zusammenfassend behandelt worden, nämlich in meinem Aufsatze in der Neuen freien Presse, 1877, 5. April, welcher jedoch durch meine seitherigen Forschungen bereits antiquiert ist. Das Geburtsjahr dieses sehr bedeutenden Künstlers, des Hauptvertreters der Bernini'schen Effectplastik in Österreich, ergibt sich einigermassen genau aus der Angabe des Sächsischen Kurier Kab. 1748, wo es anlässlich seines am 28. April 1748 in Dresden erfolgten Todes (1748, pag. 192 und 1749, pag. 14, siehe ferner Füessly, Künstler-Lexikon, Nachtrag, II., pag. 801) heisst, er habe ein Alter von 60 bis 66 Jahren erreicht. Lorenzo müsste somit 1682—1688 geboren sein. Eine andere Angabe, um 1699, scheint eine zu späte. Im Katalog der Histor. Ausst. der Akademie 1877 heisst es ganz irrthümlich: geb. um 1701, gest. 1749. Ich finde nun einen Künstler, welcher Mattiello Vicentino genannt wird und 1687 in Vicenza in der vecchia Cavallerizza die Statue des Herzogs Maximilian von Baiern gemeisselt hat, die sich heute noch in jenem Gebäude befindet. (A. Ciscato, guida di Vicenza, ibid. 1870, pag. 29.) Es kann dies natürlich aber nicht Lorenzo sein, der damals erst geboren wurde, vielleicht aber sein Vater oder ein älterer Verwandter. Ob Vicenza seine Vaterstadt sei, wissen wir aber nicht sicher. Wann kam der Künstler nach Wien? Das früheste, ihm zugeschriebene Werk wären die beiden mit je einer Statue geschmückten, von zierlichen Eisengittern umgebenen Platzbrunnen auf dem Graben, welche seit 1804 durch diejenigen Joh. Martin Fischer's ersetzt sind. Ihre Entstehungszeit wird dadurch bestimmt, dass es heisst, man habe sie zu »gleicher Zeit« wie die Pestsäule errichtet, also circa 1693. (Kurzböck, l. c., pag. 147; — Schimmer, Häus. Chr., pag. 241; — Schimmer, Das alte Wien, II., pag. 15; — Freddy, l. c., I., pag. 69; Schlager, Wiener Skizzen, 1842, pag. 367.) Diese Angabe ist aber nicht klar. Abgesehen davon, dass 1683 noch von einem dritten, dem Löwenbrunnen, auf jenem Platze die Rede ist, wäre Mattielli erst 10 bis 16 Jahre alt um die angegebene Zeit. Von einem älteren Mattielli in Wien wissen wir nichts. Waren die Brunnen wirklich von ihm, so müssen sie also viel später gemacht worden sein. Es scheint, dass der Künstler nach dem Tode Joseph's I. erst nach Wien gekommen sein dürfte, denn ein kaiserliches Placet vom 9. März 1714 unterrichtet uns davon, dass Mattielli um Confirmierung seines von der Kaiserin-Witwe Amalia erlangten Provisional-Decretes der wirklichen Hoffreiheit, sowie um den Titel eines Hofbildhauers bittet, wobei das Obersthofmeisteramt meldet, dass Ferdinando Bibiena und Konrad Rudolph ihn in Stein- und Holzarbeit capabel bezeichnen, welche Künstler ferner besagen, dass sie sich seiner »vor andern« im Bedarfsfalle bedienen würden. Sein Decret erfolgte dann am 7. April. (Protokolle in Hofsachen des Obersthofmeisteramtes, vol. 1713—1717, fol. 135' und 154'.) Seine erste Arbeit für den Hof waren, soweit bekannt, die Modelle zu der Figur eines Kindes und zu einem Kreuz, welche, wie schon berichtet, der Kammergoldschmied Kanischbauer in Gold und Silber zu fertigen hatte, für Mariazell.

Mattielli erhielt dafür 1714 (n. A. erst 1716) 1000 fl. (Schlager, Donner, pag. 30, ders. Material., pag. 83). Nach 1716, aber vielleicht auch viel später, sicher aber vor 1731, entstanden die zahlreichen steinernen Statuen und Brunnengruppen des Schwarzenberggartens (Niemann, Palastbauten der Barockzeit, I., pag. 3). 1722 erwirbt der »Edelveste und Kunsterfahrene Lorenz Mattiely, Kayserlicher Bildhauer,« sechs Achtel Weingärten auf Sct Stephans Eigen in der Haberpoint auf der Wieden, auf welchem Grunde heute das Palais Sr. kais. Hoheit des Herrn Erzherzogs Karl Ludwig steht. Ob er darauf schon ein Haus baute, ist nicht bekannt; seine Witwe Maria Magdalena besass den Grund bis 1758 (Hofbauer, Die Wieden, pag. 74. Es ist dies einigermassen bemerkenswert, da Mattielli, wie wir hören werden, schon 1740 Wien dauernd verliess und sich in Dresden ein neues Haus errichtete. Blieb seine Frau in Wien?) 1724 fertigt er, wie zu berichten sein wird, zwei Figuren für die neuen Hofstallungen; 1725 sehen wir ihn für Sct. Karl beschäftigt, 1726 lässt ihn Kábdebo als »Collegen und Freund« des Matthaeus Donner an der Akademie erscheinen und hält ihn für einen Lehrer an dieser Anstalt, was ganz falsch ist, geradeso wie Kábdebo auch Raphael Donner irrthümlich zum akademischen Lehrer gemacht hat. Mattielli und Raphael waren Gegensätze in ihrer Kunst, dieser als Italiener beliebt und dem Donner immerdar, — selbst von Fischer, wie es scheint, vorgezogen, — er dürfte also auch schwerlich seines Bruders Freund gewesen sein! (Kábdebo, M. Donner, pag. 6 und 36.) Um 1726 entstanden die grossen plastischen Gruppen auf der Hofbibliothek, welche höchstwahrscheinlich aus seinem Atelier hervorgegangen sein dürften. (Tschischka, Kunst und Alt., pag. 2.) 1727 fallen wieder Arbeiten für die Karlskirche; circa 1728—1729 entstehen die später zu besprechenden colossalen Herculesgruppen an der Reichskanzlei; 1730 der Erzengel Michael als Besieger des Dämon und die übrigen Sculpturen auf dem neuerbauten Eingange der Michaelerkirche (Kurzböck, pag. 122; Freddy, l. c., I., pag. 129, wo es fälschlich heisst, dass die Arbeiten Marmor seien; Schimmer, Das alte Wien, VI., pag. 15; Tschischka, Kunst und Alt., pag. 13; — ders. Geschichte Wiens, pag. 397). Im selben Jahre setzen sich die Arbeiten für Sct. Karl fort und um dieselbe Zeit fertigte er die riesigen Karyatiden des grossen Souterrainsaales im Stifte Klosterneuburg, welcher unvollendet blieb (Kostersitz, l. c., pag. 17); 1732 entstanden die ehemaligen Brunnen auf dem Hohen Markt, an welchen sein »leggiadro scalpello« gerühmt wird (Freddy, l. c., I., pag. 65; Kurzböck pag. 149; Böckh, l. c., I., pag. 438); 1732 erhält er 5000 fl. für die Sculpturen am bürgerlichen Zeughause auf dem Hof (Schweickhart-Sickingen, Beschr. von Wien, III., pag. 83, Tschischka, Kunst und Alt., pag. 24, Schimmer, Häus. Chron., pag. 66, Ilg in Berichten ä. Mitth. des Wiener Alterth.-Ver. 1887, pag. 103). Eine höchst interessante Notiz über Mattielli, welche die Zeit nach 1736 betrifft, hat uns Winckelmann (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 2. Auflage, Dresden und Leipzig 1756, I., pag. 19,) hinterlassen. Im Jahre 1706 waren in Portici in einem verschütteten Gewölbe drei antike Statuen von Vestalinnen entdeckt worden. Sie kamen nebst anderen, dort gefundenen Erz- und Marmorfiguren

nach Wien in den Besitz des Prinzen Eugen, welcher »grosse Kenner der Künste« für diese drei Statuen eine eigene Sala terrenna bauen liess, wo sie mit einigen anderen Antiken ihren Platz fanden. Als nun nach dem Tode des Helden seine habsüchtige und geizige Nichte, Prinzessin Victoria, seinen Nachlass auf die brutalste Weise zu Geld machte (vgl. Arneth, Prinz Eugen, III., pag. 499 ff. — Ilg, Prinz Eugen als Kunstfreund, Wien, 1889, pag. 34), als die kostbaren Alterthümer verkauft werden sollten, da bemächtigte sich der Wohlgesinnten in Wien ein Sturm der Entrüstung. »Die ganze Akademie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch ganz dunkel von derselben Verkauf sprach, und ein jeder sahe denselben mit betriebten Augen nach, als sie von Wien nach Dressden fortgeführt wurden. Der berühmte Matielli«

»Dem Policlet das Maas, und Phidias das Eisen gab«

(Algarotti)

»hat, ehe noch dieses geschahe, alle drey Vestalen mit dem mühsamsten Fleise in Thon copirt, um sich den Verlust derselben dadurch zu ersetzen. Er folgete ihnen einige Jahre hernach, und erfüllete Dressden mit ewigen Werken seiner Kunst: aber seine Priesterinnen blieben auch hier sein Studium in der Drapperie, worinn seine Stärke bestand, bis in sein Alter.« Die Zusammenstellung Mattielli's mit Polyklet und Phidias ist zwar drollig genug, die berichtete Geschichte aber gewiss sehr ehrenvoll für den Künstler. Eine Thongruppe der thronenden Madonna mit den heil. Anna und Joseph, bez. »Laurentius Matthielly Fecit A. 1736«, ein herrliches Werk des Meisters, entdeckte ich 1877 im Wiener Kapuzinerkloster. (Abgeb. im Album Österr. Bildhauerarbeiten, ibid. 1877, Neue freie Presse, l. c.) 1737 concurrierte er mit Raphael Donner wegen des Mehlmarktbrunnens, wobei bekanntlich der sonst stets vorgezogene Italiener nur darum unterlag, weil ein weiser Wiener Magistrat Donner's Bleifiguren vorzog, indem Blei noch zu etwas Anderem verwendet werden könnte, während aus Mattielli's steinernen zu gar nichts weiter Gebrauch zu machen wäre. (Schlager, Donner, pag. 82 u. — Böckh, l. c., I., pag. 439.) Donner starb 1741, Mattielli stand ihm im Leben zuverlässig als Rivale gegenüber; wenn aber Schlager (Donner, pag. 67,) ihn als dessen Feind mit seinem Sarge gehen lässt, so ist das doch entschieden Roman. Übrigens war Mattielli schon 1740 in Dresden, wo er die Statuen des Apollo und der Diana im Moschinska'schen Garten damals vollendete. (Füessly, K.-L., Nachtrag, II., pag. 800.) Er wurde dort 1742 Hofinspector über die antiken und modernen Statuen, baute sich ein Haus und bezog 560 Thaler Gehalt. Wenn aber behauptet wird, dass er »noch 1734 in Dresden arbeitete«, so hat es damit keine Richtigkeit, da wir ihn ja erst viel später dahin ziehen sehen. Die katholische Kirche daselbst hat er mit nicht weniger als 64 Heiligenstatuen nach Zeichnung Torelli's in Sandstein ausgeziert. (Siehe noch über den Künstler: Füessly, Annalen, II., pag. 10, 29; ein ungeschicktes aesthetisches Urtheil bei Schlager, Donner, pag. 43; Fuhrmann, Histor. Beschr., III., pag. 16.) Einen Franz Mattielli bezeichnet Kábdebo (M. Donner, pag. 38,) als Schüler des Matthaeus Donner, — was uns weiter nicht bekannt ist. Einige Autoren schreiben Lorenzo

Mattielli auch die beiden, mit Amoretten geschmückten Brunnen an dem Gebäude der Aula auf dem Universitätsplatze in Wien zu; jedoch, aus der Bauzeit dieses Palastes ergibt sich, dass die Annahme für seine Urheberschaft eine viel zu späte wäre.

Giovanni Gaetano Ercole Fanti war gewiss der bedeutendste Architekturmaler im damaligen Österreich, in welchem Fach neben ihm noch Sconzani, Francia, Tiassi und Wiedon hervorragen. Es ist hier nicht architektonische Prospectenmalerei im Sinne der Pozzo und Bibiena gemeint, sondern jene der architektonischen Zuthaten, Umrahmungen, Ornamente etc. bei figuralen Deckenfresken. Er gehört ebenfalls der Schule von Bologna an, wo er 1714 geboren sein soll, was aber platterdings unmöglich ist, denn bereits 1712—1714 ist er in der Heimat für das Theater Porchetta beschäftigt, schon 1716 malt er im Belvedere und 1718 in Mölk. Offenbar ist 1714 Geburtsjahr seines Sohnes Vincenzo. Gaetano soll 72 Jahre alt geworden sein. (Nach Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 354, irrig 1714—1786.) Wahrscheinlicher ist das bei Füessly (K.-L., Nachtr. I., pag. 342) angegebene Todesjahr, so dass Gaetano 1687 geboren, 1759 gestorben sein dürfte, sein Sohn 1714 geboren, 1786 gestorben. Dass das Datum 1714 auf Gaetano als Geburtsjahr nicht passen kann, beweist sich damit, dass diesen 1715 schon Prinz Eugen nach Wien beruft. (Füessly, l. c.; Schlager, Mater., pag. 58.) Es hängt das so zusammen: Wie bereits in der Geschichte des Eugen'schen Palais bemerkt, war Fanti Schüler und Schwiegersohn Chiarini's, den der Prinz hier viel beschäftigte. 1716 malte dieser den grossen Saal im unteren Belvedere, dessen architektonisches Beiwerk schon Fanti's Arbeit ist; ebenso malte letzterer im anstossenden Schlafzimmer im selben Jahre den herrlichen Plafond, wobei das Figurale Martino Altomonte besorgte. 1718 vollendete Rottmayr die grossartigen Kuppel- und Gewölbemalereien in der Mölker Stiftskirche, deren architektonisches Beiwerk von Ippolito Sconzani und, »wie man sagt«, von Fanti herrühren sollen. (Schweickhart-Sickingen, l. c., Viertel oberm Wienerwald, IX., pag. 123; Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 85; Schmiedl, Umgeb. Wiens, I., pag. 345.) Zu Anfang der Zwanziger-Jahre finden wir wieder Fanti am oberen Belvedere, für die Spiegeldecke des Hauptsaales mit Carlo Carlone das grosse Fresco malend. (Katalog der kais. Gemäldegalerie von Er. Engerth, Wien, 1864, pag. 1. — Arneth, Prinz Eugen, III., pag. 75, wo der Künstler gar — Vandi genannt erscheint!) An der 1722 bis 1726 vollendeten Ausschmückung des Schlosses Mirabell in Salzburg hat er gleichfalls Antheil. Dorthin hatte ihn Hildebrand mitgenommen. Er malte die Kapellenkuppel in drei Monaten, sowie die Haupttreppe, erhielt im ganzen 1600 fl. Das Figurale rührt von Bartolomeo Altomonte her. (Pirckmayer, Gesammelte Notizen etc., pag. 65, 67.) — 1727—1729 haben wir ihn an der Karlskirche thätig gesehen, wobei er Rottmayr zur Seite stand. (Siehe auch Hofbauer, Die Wieden, pag. 54.) Bei dieser Gelegenheit muss auf Folgendes aufmerksam gemacht werden: Sämmtliche Architekturmalereien in der Kirche haben das — sehr leicht erkennbare Gepräge Fanti's; es ist daher kaum beizustimmen, wenn Freddy (l. c., II., pag. 32,) die Gewölbe der sechs Altarnischen dem Gran zuschreibt, von dem nur Altarblätter daselbst nachweisbar

sind. Ebenso unrichtig macht Füessly (Annal. I., pag. 12) diesen Maler zum Meister des Kuppelfresco. Leider weiss ich über 1729 hinaus keine Nachricht mehr von Gaetano, ausser, dass er wahrscheinlich der Maler des 1756 in der Pfarrkirche zu Feldsberg aufgestellten Hochaltarbildes Mariae Himmelfahrt ist, welches eine Copie des damals in die fürstl. Liechtenstein'sche Galerie von jenem Altar übertragenen Originales des Rubens ist. Es könnte aber auch schon sein Sohn Vincenzo der Urheber sein, da derselbe bereits 1744 nach Wien kam. Schüler des B. Altomonte und Vitt. Rigari, hielt er sich vorher in Turin und Rom auf. Ich möchte aber wohl glauben, dass er mit ersterem erst in Österreich, also nach 1744, zusammengekommen sein dürfte. (Siehe über das Gemälde: Schmiedl, l. c., II., pag. 367; Schweickhart, l. c., unter Mannhartsberg, II., pag. 11; Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 90.) Schon Gaetano war Vorstand der Liechtenstein'schen Gemäldesammlung, nach ihm sein Sohn Vincenzo, der, wie schon gesagt, 1767 deren ersten Katalog edierte. (Siehe auch Kurzböck, l. c., pag. 88.) Ferner bekleidete er den Posten eines kais. Zeichenmeisters. Wenn Täuber (l. c., p. 79) sich äussert, Fanti habe nach dem Tode seines Sohnes den Joh. Dallinger als seinen Nachfolger in der Galerie vorgeschlagen, so kann ich das nur von Vincenzo verstehen. Gaetano war Mitglied der Akademien von Florenz und Bologna. Jene in Wien ernannte ihn 2. Juli 1752 zum Honorarius. (Lützow, l. c., pag. 31.) Von Vincenzo haben wir ein Medaillonporträt Joh. Wenzel Liechtenstein's, von J. und A. Schmutzer gestochen, also vor 1773 (Todesjahr des Fürsten. Auction Enzenberg, Nr. 2849, Auction Bergmann, Nr. 3724), eine Vignette mit einem Adler, von Jakob Schmutzer gestochen (Auction Wawra, LVIII., Nr. 943). Ein wenig günstiges Urtheil über Vincenzo hat 1772 Fürst Kaunitz gefällt (siehe Lützow, l. c., pag. 53). Siehe über die Fanti im allgemeinen noch das Titelblatt von S. Kleiner's Kupferstichwerk des Belvedere, Kábdebo, Kunstchronik, I., pag. 4, 78; II., 47, 63; Nagler, K.-L., IV., pag. 242; Füessly, K.-L., pag. 227. — Vincenzo soll auch ein Kupferwerk der fürstlichen Galerie geplant haben, das aber nicht zustande kam, und kaiserlicher Rath gewesen sein. (Füessly, K.-L., Nachtr., I., pag. 342.)

[112]) pag. 75.

[113]) I. Theil, Taf. 32.

[114]) Feriae aestivae, pag. 96.

[115]) Schlager, Material., pag. 99.

[116]) ibid., pag. 83.

[117]) Fuhrmann, Altes u. neues Wien, II., pag. 1449.

[118]) Reisen, II., pag. 1219.

[119]) Hiezu die Tafel: »Aedificia sacra,« Fig. II. S. M. Fuhrmann sculp. Ziemlich oberflächliche Vignette. — Obige Stelle hat Fuhrmann, Histor. Beschreib., III., pag. 579, theilweise wörtlich benützt.

[120]) Lustra decem etc., pag. 75.

[121]) Monatsbl. d. Wr. Alterth.-Ver. 1885, Nr. 11.

[122]) Histor. Beschr., III., pag. 584.

[123]) Nicolai, Reisen, III., pag. 39, schwätzt dies Fuhrmann nach, wobei

er den Architekten Esaias Emanuel Fischer nennt. Einen Maler Esaias Fischer gibt es.

[124]) Acten des Obersthofmeisteramtes, 24. März 1738.

[125]) Protokolle des Obersthofmeisteramtes, 1738 fol. 18.

[126]) Reichsfinanzarchiv, Nied.-Oest. Acten. 2. Dezember 1738.

[127]) Acten des Obersthofmeisteramtes, 16. Mai 1731.

[128]) Protokolle fol. 54.

[129]) ibid. fol. 57.

[130]) Durch den Weihbischof Breitenbüchner.

[131]) Fischer, brev. not., IV., pag. 179, Suppl. pag. 35. — Geusau, l. c., pag. 309. — Die kais. Entschliessung, die Kirche genanntem Orden zu überlassen, ist vom 17. November 1733; damals kam der Ordensgeneral und Grossprior Franz Matthaeus Böhmb aus Prag nach Wien. Die stillen Andachten begannen am 1. Mai 1738, der erste feierliche Gottesdienst geschah am 24. August im Beisein des Kaisers. (Hofbauer, Die Wieden, pag. 52.)

[132]) pag. 179.

[133]) Von den übrigen Renovierungen der Kirche handelt Hofbauer, l. c., pag. 56, wo auch von dem schlechten Baumateriale und dem stark verwitterten Zustande der Reliefs an den Säulen die Rede ist.

[134]) Bei jenem Anlasse verfasste der Cooperator Joseph Laube ein Schriftchen mit dem Titel: Dank Predigt bei dem 100-jährigen Jubelfest der Kirche des Hl. Karl Boromaeus, Wien, 1837, welches jedoch keine wertvollen Nachrichten beibringt.

[135]) Katalog von Ed. Engerth, I., pag. 68.

[136]) Vasari, Vite etc., XIII., pag. 50, sagt, es wäre für Augsburg gemalt worden, nach Northcote, the life of Titian, London, 1830, I., pag. 226 f., jedoch für Flandern.

[137]) Bottari, Raccolta di lettere etc., 1757, II., pag. 419.

[138]) »Der geöffnete Ritter-Platz,« Hamburg, 1715, pag. 123.

[139]) Altes und neues Wien, II., pag. 1435.

[140]) Siehe Milizia, Dizionario, I., 247.

[141]) 1715 war er noch in Rom, wo er den 5. August das neue Statut der Akademie S. Luca mitfertigt. Missirini, l. c., pag. 196.

[142]) Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., III., pag. 127.

[143]) l. c., II., pag. 512.

[144]) ibid. II., pag. 639 ff.

[145]) Dernjac, Die Neubauten an der k. k. Burg unter Karl VI. — Monatsblätter des Wiss. Club, Wien, 1817, Nr. 10.

[146]) Milizia, vite, II., pag. 244 f. Nagler, K.-L., XIV., pag. 130.

[147]) I., pag. 520. — Das Hauptsächlichste über die Karlskirche und die Anwendung der columna cochlearis, endlich über die Beziehungen des Baues zur Superga hatte ich in einem frei gehaltenen Vortrage im k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie im Jahre 1887 zum erstenmale mitgetheilt. Dies gab einem Herrn Hugo J. Teffer Anlass zu einem längeren Artikel, welcher in der Wochenschrift des Österr. Ingenieur- und Architektenvereines, 1888,

pag. 216 ff., erschien, unter dem Titel: »Die Karlskirche und ihre beiden Thurmsäulen.« (!) In dem Artikel wird auf meinen Vortrag Bezug genommen, sonderbarerweise, ohne dass gesagt würde, wer denselben gehalten habe, und nun gleich in den ersten Zeilen der Fehler begangen, indem bemerkt wird, solche Säulen kämen sonst nur noch »bei einer Turiner fast gleichzeitig erbauten Kuppelkirche« vor. Der Herr Verfasser hat mich also falsch verstanden und kennt die Superga nicht, deren ich im Vortrage, sowie hier ganz anderer Ähnlichkeiten mit der Karlskirche halber Erwähnung that. Meine aesthetischen Erörterungen über die Wirkung solcher Säulen zur Kuppel findet er »ganz richtig«, er gibt auch noch aus Eigenem einiges Architektenmässiges von Gesimsen und Gliederungen hinzu und kommt endlich auf meine Erklärung über die Entstehung einer Combination von Trajanssäule und Centralbau. Hier aber genügen ihm die von mir gegebenen Erläuterungen und Begründungen nicht; die Hinweise auf die seit der Renaissance zutage tretenden Bestrebungen, Pantheon und Trajanssäule zu combinieren, die Hinweisung auf die Stellung der Säule vor jener Kuppelkirche auf dem Forum etc. nicht, sondern er will uns eines viel Besseren belehren. Und was kommt nun? Der Artikel verweist auf die Doppelstellung der Obelisken, Flaggenstangen, ja Lanzenstangen vor einem Zelte, der Pylonen vor Tempeln, »der finstern, alten Völker« (sic!), der Doppelthüren romanischen und gothischen Stiles, kurz er findet hier »Urmotive«, in echtester Schulstubenweisheit, die aus Semper's »Stil« getröpfelt ist. Mich wunderte nur, dass er nicht noch an die zwei Augen und Ohren des menschlichen Kopfes erinnerte und darin die Vorbilder zu jenem originellen Schmucke der Karlskirche erblickt hat. Wie der gute Verfasser es erfasst hat, um was es sich eigentlich bei der Untersuchung handle, überlasse ich dem Leser zu betrachten, wenn er die umständliche Deduction des Gegenstandes hier verfolgt hat, deren Schwierigkeit der harmlose Semperianer mit seinem billigen Urmotiven-Dualismus so einfach unter die Arme greifen möchte!

[148]) Tschischka u. A. schreiben gedankenlos voneinander ab, die Säulen seien — 41' hoch! Die Dicke geben sie mit 13', wieder Andere nur mit 8' an.

[149]) Ein Convolut Bleistiftzeichnungen, welche sie developpiert, sowie das Tympanon-Relief darstellt, kamen 1885 über meine Empfehlung in den Besitz des städtischen Archives in Wien. Sie tragen das Gepräge von Arbeiten eines Wiener Akademikers aus der Zeit Klieber's, sind bloss contouriert und sehen aus, als wären sie für Lithographie entworfen. Über ihre Entstehung war nichts zu erkundigen, als dass sie von einem Baurathe gezeichnet sein sollen.

[150]) Weisskern, l. c., III., pag. 214, welcher auch bemerkt, dass Fischer die Säulen des Trajan und Antonin »nachahmen« wollte (pag. 83).

[151]) Gedanken über die Nachahmung etc., pag. 67.

[152]) Siehe: A. Dürr, Adam Friedrich Oeser, Leipzig 1879, pag. 54. — Ilg: Donner und Winckelmann, Presse, 6. Juli 1883.

[153]) Descriz. II., pag. 30 n.

[154]) II., pag. 19. — K.-L., Nachtr., II., pag. 747. — Täuber, l. c., pag. 42.

[155]) Donner, pag. 34.

156) K.-L. VIII., pag. 167.

157) l. c., XVI., pag. 242. Eigentlich nicht Wurzbach, denn dieser unkritische Compilator hat seine Nachrichten über Mader ja wörtlich aus Kalina von Fätenstein's Biographie von des Künstlers Sohne, dem Professor und Numismatiker Joseph Ritter von Mader (Prag, 1818), abgeschrieben.

158) Ilg, Album österr. Bildhauerarbeiten des XVIII. Jahrh. Wien, 1877, 3. Taf. — Kat. der akad. Ausst., 1877, Nr. 6. — Die histor. Ausst., pag. 17.

159) Ilg, Album etc. Taf. 20 und Text.

160) Weisskopf, l. c., pag. 24. — Füessly, Ann., II., pag. 30. — Tschischka, K. u. A., pag. 54.

161) l. c., pag. 31.

162) Siehe über Mader noch Schlager, Mater., pag. 81. — Kábdebo, Kunstchronik, 1877, pag. 116; 1879, pag. 150, 153.

163) Kunst u. Alt., pag. 21. — Ilg in Ber. u. Mitth. des Wr. Alterth.-Ver., 1886, pag. 72.

164) Eine Äusserung, wonach der Bau unter der vereinigten Leitung Fischer's und Hildebrand's zustande gekommen sei, — von Kábdebo, Kunstchronik, 1881, pag. 145, — benöthigt nach allem bisher Dargelegten keiner weiteren Widerlegung.

165) Welche Hilflosigkeit und Unselbständigkeit des Urtheils in unserer älteren Literatur infolge der hochnasigen Ignorierung der ganzen Spätzeit selbst bei Leuten, welche über ein älteres Kunstwerk vernünftig reden konnten, platzgegriffen hatte, zeigt z. B. Nagler (K.-L. IV., pag. 347), welcher meint, Domenico war bloss Bauleiter, die Architektur »erinnere« an Fischer! Ähnlich (Hormayr) Anemonen, I., pag. 367, und unzählige Andere.

166) Die ursprüngliche Wahl dieser Heiligen für die Treppendecoration ist sehr einfach zu erklären. Bekanntlich stehen sie auf den Capitälen der beiden Colossalsäulen in Rom, wo Fischer aber Laternen angebracht hatte. Es ist offenbar eine Reminiscenz daran, dass er sie nun wenigstens unten in der Nähe anbrachte, und ferner dürfte er sich erinnert haben, dass auch die breite Vortreppe des Sct. Petersdomes in jener Stadt auf ganz analoge Weise mit ihren Statuen geziert war.

167) Ber. u. Mitth. des Wien. Alterth.-Ver., 1886, pag. 73.

168) Solche Flügel wurden wirklich ausgeführt (Schlager, Donner, pag. 133), sind aber wieder abhanden gekommen.

169) Katalog, Nr. 601.

170) l. c., pag. 204.

171) Weisskopf, l. c., pag. 5, 11, 22, 66, 74, 81, 85, 89, 99. — Lützow, l. c., pag. 34, 59, 78, 86. — Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 3, 20, 66, 91, 132, 356. — Wurzbach, B. L., II., pag. 247. — Nagler, K.-L., IV., pag. 354. — Luca, Das gelehrte Österreich, Wien, 1778, II., pag. 300. — Freddy, l. c., II., pag. 73. — Fuhrmann, Histor. Beschr., III., pag. 30, 326. — Böckh, l. c., I., pag. 506. — Schweickhart-Sickingen, Darst. von Wien, III., pag. 229. — Ders. Viert. unt. Mannh. Berg, III., pag. 122. — Schmidl, Umgeb., II., pag. 176. — Kábdebo, Kunstchronik, II., pag. 62. — Sein und Th. Valery's

Schüler war Nigelli, ibid. 880, pag. 185. — Luca, l. c., II., pag. 334. — Füessly, K.-L., Nachtr., II., pag. 967; ein anderer seiner Schüler ist der Maler Joseph von Pichler oder Püchler, ibid. II., pag. 1090.

[172]) Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 356. — Böckh, l. c., I., pag. 251.

[173]) Nagler, K.-L., IV., pag. 349 ff., u. A.

[174]) Es gibt begreiflicherweise eine sehr grosse Menge von Abbildungen der Karlskirche, von welchen ich nur einige der merkwürdigeren hier anführen kann: Die Kuppel, Zchn. (von Hohenberg?). LVIII. Auct. Wawra, Nr. 1175. — Grundriss, Tuschz. im Archiv der k. k. n.-ö. Statthalterei, Kat. d. histor. Ausst. d. Akad., 1877, Nr. 255. — Durchschnitt, Zchn. im Archiv der Stadt Wien, ibid. Nr. 254. — Grundriss und Durchschnitt, Stiche, sowie Totalansicht, Lichtdruck, Wiener Allg. Bauzeitung, 1880, Bl. 4—6, Text von C. Lind. — F. Assner, rad. im Almanach von Wien 1774. — Prixner, rad. um 1800. — V. Grüner del. et sc., 1810. LVIII. Auct. Wawra, Nr. 1206. — C. Postl sc. — Rob. Betty del. G. Corbould sc. in German Scenery, 1823. — Gurk del. J. Zeitz, rad. in Wiens vorzügl. Gebäude u. Monum., 1823. — Anonyme Lithographie um 1830. — J. M. Barer sc., in Stahl gest. von L. Hofmeister in Lange's Originalansichten von Wien, 1847. — Stich bei Kurzböck, l. c., ad pag. 216. — C. Billwiller sc., 1806. — Ölgemälde von J. Ginowsky, 1829, Auct. Plach, 1885, Nr. 44. — J. Albrecht sc. LVIII. Auct. Wawra, Nr. 1206. — J. Ziegler sc., ibid. Nr. 1207. — Eine sehr malerische Schrägansicht gibt Pfeffel, IV., Taf. 20.

[175]) l. c., III., pag. 39.

[176]) Das ähnliche Urtheil Steinhäuser's haben wir bereits bei Erwähnung der Salzburger Universitätskirche produciert.

[177]) Dizionario, I., pag. 244. — Vite, II., pag. 235. — Monaldini, pag. 405.

[178]) K.-L., IV., pag. 347.

[179]) Hofbauer, Die Wieden, pag. 56.

[180]) Siehe über diesen: Ilg in Mitth. d. Wr. Alterth.-Ver., 1886, pag. 3.

[181]) l. c., I., col. 400.

[182]) In Kaltenbaeck's Österr. Blättern f. Literatur, Kunst, Geschichte, Geographie, Statistik u. Naturkunde, Wien, IV. Jahrg., 1847, pag. 4 ff.

[183]) Materialien, pag. 82.

[184]) Vgl. Schimmer, Häuser-Chronik, pag. VII., der aber die editio 1719 nicht kennt. — Niemann, Palastbauten, I., pag. 2, 3.

[185]) Supplement zu Jöcher's Gelehrten-Lexikon, II., pag. 1115.

[186]) Zeitschrift f. bild. Kunst, 1883, pag. 333 ff.

[187]) Ilg in Wiener Abendpost, 1883, Nr. 85, 86. — Joh. Fahrngruber, Aus Sct. Pölten, ibid. 1885, pag. 139, 226, 232. — Gurlitt, l. c., II., 2. Th., pag. 246 ff.

[188]) Monatsbl. d. Wr. Alterth.-Ver., 1889, pag. 61 ff.

[189]) Vgl. auch Schweickhart-Sickingen, l. c., Viertel ob. Wienerwald, IV., pag. 10 und 40 f. — Schmidl, Umgeb., I., pag. 441. — Tschischka, Kunst u. Alt., pag. 80, wo der Kirchenbau falsch 1714 datiert ist.

190) Czerny, l. c., pag. 251 f.

191) Heraeus, Gedichte u. lateinische Inschriften, 2. Aufl., 1721, pag. 113

192) Inscriptiones et symbola, pag. 295 ff.

193) Wisgrill, l. c., I., pag. 107.

194) Böhm. Literatur auf das Jahr 1779, I. Bd., 1. Stück, Prag, 1779, pag. 232.

195) l. c., I., col. 234. — Auch Pelzel, Abbild. böhm. und mähr. Gelehrten und Künstler, II., pag. 171 ff., nennt das Epitaphium Prokoff's grösstes Meisterstück.

196) »Prag, wie es ist,« etc. I., pag. 279. — Ebenso Zap, Prag, pag. 36.

197) l. c., II., pag. 660.

198) Prinz Eugen, II., ad pag. 272. Ausführliches über Wratislaw's Leben und Wirken findet man in demselben Buche, besonders I., pag. 213, 252, 277, 290, 346 ff., 403, 421; II., pag. 5, 15, 54, 60, 95, 98 ff., 163, 165, 180, 190, 272 ff. — Die Daten bei Oettinger, VI., pag. 20, sind grundfalsch

199) Allgem. Deutsche Biographie, XXVI., pag. 645 f.

200) Kundmann, Silesia in nummis, Breslau und Leipzig, 1738, pag. 407, 476. — Füessly, K.-L., Nachtr., II., pag. 1175.

201) Katalog der Ausstellung von Grabdenkmalen im Wiener Künstlerhause, der aber von Fischer nichts weiss! 1884, Nr. 422.

202) Photographie in demselben Katalog, Nr. 423, aufgeführt. — Siehe ferner: Keyssler's Reisen, II., pag. 1292; — Schottky, l. c., II., pag. 206; — und eine charakteristische Kritik darüber in Seume, Spaziergang nach Syrakus, I., pag. 34.

203) Staatsarchiv, Protok. in Hofsachen,

204) Ad. Wolf, Geschichtl. Bilder aus Österreich, Wien, 1880, II., pag. 189, erzählt es anders. Nach ihm kaufte die Freyesleben'schen Häuser zuerst 1669 Fürst Adolph Schwarzenberg und 1696 wurden sie gekauft, um zur Hofkanzlei verbaut zu werden.

205) Österr. National-Encykl., II., pag. 612.

206) Häuser-Chronik, pag. 75.

207) Jordan, Schatz, Schutz, Schantz, pag. 37, 38, 55.

208) l. c., II., pag. 629 f.

209) Inscript. et symbola, pag. 188 ff.

210) Prospecte, II., Taf. 26.

211) l. c., pag. 631. Natürlich meint er mit letzterem das Belvedere, nicht das schon früher vollendete Stadtpalais des Prinzen.

212) l. c., II., pag. 234. — Monaldini, pag. 405. — Auch im Dizionario, I., pag. 244, sagt Milizia: »La Canzelleria di Boemia, struttura grandiosa.«

213) Freddy, l. c., I., pag. 313.

214) Fischer, Brev. not., IV., pag. 147. — Ilg, Wiener Portale, Taf. XXXIX b.

215) Fischer, Brev. not., IV., pag. 146. — Geusau, l. c., IV., pag. 366. — Kurzböck, l. c., pag. 78, wobei eine gestochene Ansicht des Gebäudes nach der Vergrösserung. — Weiskern, l. c., III., pag. 94. — Schimmer, Häus.-Chron., pag. 75, welcher, gleichwie Fischer, statt 1754 — 1753 angibt.

[216]) Ausser den schon angeführten Abbildungen des Palastes kommen noch vor: Bei Delsenbach, Prospecte, 1719, Taf. 13. — F. Assner, rad. qu. f⁰, im Almanache von Wien, 1774. — Prixner, rad. kl. qu. f⁰, um 1800. — Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente, lith. qu. 4⁰, 1823. — Eye und Falke, Kunst und Leben der deutschen Vorzeit, II., pag. 138 (Text wertlos). — Textliches noch bei Nagler, K.-L., IV., pag. 387. — Die histor. Ausstellung der Akademie etc., 1877, pag. 250. — Ebe, l. c., II., pag. 641. — Im Kunstcabinet des Stiftes Herzogenburg in Niederösterreich fand ich zwei Täfelchen aus Gips, auf welchen die Ansichten je eines Palastes eingraviert und schwarz ausgefüllt sind. Das eine zeigt unser Gebäude nach der Theresianischen Vergrösserung, mit der Unterschrift: Palais Imperial et Royal du Directoire, das andere: Prospect de l'Hôtel de la Banque. Beide sind ferner bezeichnet: Gravé par Gütl. — Über P. J. Gütl vrgl. Katalog LXIII. der Auction Wawra, Nr. 663. Vielleicht ist der bei Füessly, K.-L., Nachtr., I., pag. 496, erwähnte Nürnberger Kupferstecher Joh. Konrad Gütle verwandt. Ich besitze einen Stich nach einem Altarblatt, Christi Geburt, welcher signiert ist: P. H. Gütl, Sculpsit Viennae. — Ferner: Kleiner-Pfeffel, II., Taf. 26.

[217]) Biographisches bei Arneth, Prinz Eugen, II., pag. 357 ff. — Wurzbach, XXX., pag. 127.

[218]) Die schönen Oberlichtgitter habe ich publiciert im Wiener Schmiedewerk, Taf. 6 und 23.

[219]) Siehe Adelung, Fortsetz. zu Jöcher's Gelehrten-Lexikon, II., pag. 1090. — Starck, Handb. der Archaeol., I., pag. 116, 143, 218.

[220]) Arneth, l. c., I., pag. 395 f., II., pag. 15, III., pag. 66 f., 106 f., 138 f., 151 f. u. ö.

[221]) Arneth, Prinz Eugen, II., pag. 396, 424.

[222]) Fr. Weller, Die kais. Burgen u. Schlösser in Bild und Wort, Wien, 1880, II., pag. 355.

[223]) Historisches Lexikon, Leipzig, 1722, III., pag. 630.

[224]) l. c., II., pag. 1282.

[225]) Antiquarius des Donau-Stroms, Frankf. a. M., 1785, II., pag. 602.

[226]) Füessly, K.-L., Nachtr., IV., pag. 6169, behandelt ihn sehr schlecht, wie einen Pfuscher, im Stechen. Unsere Zeichnungen geben einen ganz anderen Begriff von ihm. Zeller arbeitete meist in Pressburg. Man hat von ihm eine grosse Ansicht dieser Stadt von zwei Seiten, Blätter zur Nachfolge Christi, 1772, Porträte der Grafen Palffy und Erdödy.

[227]) Lützow, l. c., pag. 59.

[228]) l. c., pag. 204.

[229]) l. c., pag. 61, n. 1.

[230]) K.-L., IV., pag. 348.

[231]) XVII., 1856, col. 756.

[232]) XL., 1856, pag. 153.

[233]) l. c., pag. 395.

[234]) Anemonen, I., pag. 371.

[235]) Ersch u. Gruber, Real-Encyklopaedie, LXXXVIII., pag. 282.

[236]) Adelung, Suppl. I., pag. 1588 f. — Goethe, XXXIX., pag. 301, und über Desaguiliers pag. 273.

[237]) L. Lewis, Geschichte der Freimaurerei in Österreich. Wien, 1861, pag. 6 ff.

[238]) Ersch und Gruber, l. c., pag. 281. — Adelung, l. c. — Das merkwürdige Wien von Newe, pag. 83.

[239]) Weimar, 1813, III., pag. 53—69.

[240]) l. c., pag. 27. — Auch Keyssler, l. c., II., pag. 1219.

[241]) l. c., II., pag. 1222.

[242]) I., pag. 223. — Siehe auch die bereits citierte Stelle bei Pöllnitz, II., pag. 34.

[243]) Fischer, l. c., I., pag. 218. — Libellus de suburbiis Viennensibus, pag. 75. — Geusau, l. c., IV., pag. 244. — Weiskern, l. c., III., pag. 85. — Böckh, l. c., I., pag. 510. — Schimmer, H. Chr., pag. 295. — Tschischka, Gesch. Wiens, pag. 393. — Derselbe, Kunst u. Alt., pag. 18. — Fuhrmann, Hist. Beschr., III., pag. 591. — Freddy, l. c., II., pag. 234. — Schweickhart-Sickingen, Darst. von Wien, III., pag. 191.

[244]) Ortus et progressus aedium Relig. Vienn. et Libellus de suburbiis Vienn., pag. 82. — Geusau, l. c., IV., pag. 244.

[245]) l. c., II., pag. 61.

[246]) Mitterdorffer, pag. 96.

[247]) l. c., II., pag. 40 f.

[248]) l. c., III., pag. 31.

[249]) pag. 62.

[250]) Ilg, Die Allio, in Berichte u. Mitth. des Wr. Alterth.-Vereines, 1886, pag. 115 ff. — Monatsblatt desselben Vereines, 1885, Nr. 9 und 11. — Mitth. der Centr.-Comm. 1887, pag. CLXVI und CXCVIII.

[251]) Der Adler mit dem Wappen der Kaiserin im Herzschild. Umschrift: Amalia Wilhelmina D. G. Rom. Imp. Hung. et Boh. Reg. Nata Dux Brvns. et Lün. Rückwärts: In honorem et gloriam omnipot. dei et visitationis S. Mariae virginis. Amalia Wilhelmina Ro. Imperatrix nata dux Brvns. Lüneburgensis, Josephi I. Rom. imp. Germ. Hung. Boh. regis relicta vidua templi fundamentum posuit Viennae Austriae ao. 1717, die 13. Mai. — Diameter 52 mill. Katalog Wellenheim 7497.

[252]) Lustra decem etc., pag. 81.

[253]) Obwohl Pellegrini meines Wissens mit den Fischer nichts zu schaffen hatte, ist er doch ein so bedeutender Künstler in der Geschichte Wiens, dass ich hier in kurzem meine Notizen über diesen wenig bekannten Meister hersetzen will. Er war in Venedig 1664 (oder 1674 oder 1675?) geb., von Paduanischen Eltern stammend. In letzterer Stadt hat er auch viel gemalt. (Moschini, Guida di Padova, pag. 15, 16, 43, 64, 78, 88, 284.) Als seine Lehrer nennt man Genga und Pagano. In Wien muss er spätestens 1719 gewesen sein, denn in diesem Jahre ist die Kirche auf dem Rennweg fertig und, wie wohl anzunehmen, auch deren Kuppelfresco. Für den einen Seitenaltar malte er daselbst die Pietà (Freddy, l. c., II., pag. 235, Böckh, l. c., I.,

pag. 511, spricht von einem hl. Petrus mit Magdalena), wahrscheinlich entstanden damals auch seine, nun verlornen Fresken bei den Schwarzspaniern. (Fuhrmann, Hist. Beschr., II., pag. 505.) Eine Skizze zu der Kuppel bei den Salesianerinnen war auf der Hist. Ausstellung der Akad. 1877 zu sehen (Katalog, Nr. 2378, Die hist. Ausst. etc., pag. 141); der Maler erhielt für die Ausführung 8000 Reichsthaler, — eine enorme, bei diesem beliebten Modekünstler aber gewöhnliche Honorierung. (Keyssler, l. c., II., pag. 1219, Weiskern, l. c., III., pag. 84, 85, Schweickhart, l. c., III., pag. 192.) Für die Karlskirche lieferte er die Heilung des Gichtbrüchigen. (Hofbauer, Wieden, pag. 55; Hagedorn, l. c., pag. 34; Schweickhart, l. c., III., pag. 203.) In Wien scheint er mit dem Architekten Hildebrand in Berührung gekommen zu sein, welcher in seinem Testamente über ein Bild des Pellegrini verfügt. Kurz vorher aber muss er in den Niederlanden gewesen sein, denn 1716—1717 wird »Antonio Pelgrini (Pelegrini), schilder« unter den Meistern mit 36 fl. aufgeführt (De Liggeren, pag. 704, siehe auch Houbracken's Schouburg in Eitelberger's Quellenschriften, XIV., pag. 423); wahrscheinlich hängt mit seinem dortigen Verweilen auch zusammen, was im Katalog der Auction Van der Straelen, Nr. 274—277, angeführt ist. (Antwerp. 1885.) In Dresden malte er zwei Plafonds in der kön. Bibliothek im Zwinger, wofür er 19.000 Thaler erhielt (Hagedorn, l. c., Füessly, K.-L., Nachtr., II., pag. 1048), dann malte er in Ubigau einen Saal und ein Altarblatt in Bautzen. Mag. f. Sächs. Geschichte, IV., pag. 739. Anderes im Schloss Bensberg etc., ebenfalls bei Hagedorn, der auch einen Chevalier van der Schliehlen, Schüler van der Werf's, Pellegrini's confrère, nennt, was wohl eine Bekanntschaft aus der Niederländischen Epoche war. In Sanssouci sieht man eine Kleopatra und eine Sybille, Verschiedenes malte er für München (Mannlich, l. c., I., 324, II., 527). Die Chronologie seiner biographischen Facta ist noch ganz unsicher; nach Fiorillo (l. c., V., pag. 517,) wäre er um 1721 in kurpfälzischen Diensten gestanden, dann aber nach Italien heimgezogen, wo er die Schwester der Rosalba Carriera heiratete. Noch früher, als alles bisher Angeführte, nämlich in den Beginn des Jahrhunderts, soll sein Aufenthalt in England fallen, wo er für die ihn hochschätzenden Grossen Burlington, Herzog von Portland, Herzog von Manchester, ungeheure Deckenmalereien vollendete. Seine Entwürfe für die Kuppel von Wren's Paulskirche kamen nicht zur Ausführung (Nagler, K. L. XI. pag. 60); an der Londoner Akademie wurde er Director. In Paris malte er die nicht mehr vorhandenen, einst vielbewunderten Fresken im sogen. Mississippisaal (Lepicié, Vies des premiers peintres du Roi, II., pag. 122). Die Urtheile über seinen leichten Stil, seine Vorliebe für helles und farbiges Colorit sind sehr verschieden; sie variieren zwischen »angenehmer Maler« und — »Kunstwindbeutel«! (Vgl. nebst Füessly, l. c. — Fiorillo, l. c., II., pag. 181, Lanzi, l. c., II., pag. 214, Nagler, K.-L., XI., pag. 59 f., Heinecke, Nachr., I., pag. 92.)

[254]) Pfeffel's Prospecte, 1724, I., Taf. 30. — J. Ziegler q. f.

[255]) Ilg, Portale von Wiener Profanbauten des XVII.—XVIII. Jahrh. Wien, 1894, Taf. XXXV.

256) Tiroler K.-L., pag. 81.

257) Hirn, Erzh. Ferdinand II. von Tirol, Innsbruck, 1885, I., pag. 654. — Tiroler K.-L., pag. 79.

258) Lipowski, K.-L., I., pag. 99. — Füessly, K.-L., Nachtr., IV., pag. 5036.

259) Stülz, Sct. Florian, Linz, 1835, pag. 158. — Czerny, Sct. Florian, pag. 237. — Derselbe, Kunst und Kunstgewerbe in Sct. Florian, pag. 231, 234 ff.

260) Lipowski, l. c., I., pag. 99, und II., pag. 231. — Westenrieder, Beschr. von München, pag. 173, 188, 355. — Füessly, K.-L., Nachtr., I., pag. 500.

261) Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck und seiner Umgebung daselbst, 1813, pag. 116 f. — Nagler, K.-L., V., pag. 452. — Mitth. d. Central-Comm., V., pag. 324.

262) Innsbruck, l. c., pag. 110, 117.

263) ibid., pag. 90. — Weber, Tirol, pag. 48.

264) Tinkhauser, Dioecese von Brixen, II., pag. 99.

265) Primisser, l. c., pag. 3 ff. — Weber, l. c., pag. 36. — Innsbruck, l. c., pag. 49. — Weidmann, Tirol, pag. 27. — Die Meisten sagen, — nach obigem, den Magistrats-Acten Entnommenem nicht ganz correct, — der Hof habe 100.000 fl. gespendet.

266) Primisser, l. c., pag. 5, 117 n. 12. — Österr. National-Encykl., II., pag. 441.

267) Innsbruck, l. c., pag. 50. — Primisser, l. c., pag. 31, n. 10.

268) Siehe das Kupferwerk: Basilica Carolina, opus grande, Mannheim, 1760, gez. von Rabelliati, gest. von Jos. und Joh. Klauber in Augsburg, fol.

269) Der gleichzeitige Johann Georg Fischer, Stiftsbaumeister zu Naumburg an der Saale (1708), kann natürlich gar nicht in Betracht kommen, war auch Protestant. (Adelung, Suppl., II., pag. 1118.)

270) Katalog, I. Abth., Nr. 136.

271) Siehe zur Geschichte der Gump noch: Hagedorn, l. c., pag. 301. — Ilg und Boeheim, Das k. k. Schloss Ambras, pag. 120. — Katalog der Auction Enzenberg, Nr. 1334, 3774.

272) Geschichte Wiens, II. Jahrg., 4. Bd., Heft I., pag. 66.

273) l. c., pag. 67.

274) l. c., IV., pag. 298.

275) Die Wieden, pag. 115 ff.

276) Bergmann, in Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss., XIII., 1854, pag. 61.

277) Berichte d. Wiener Alterth.-Vereins, XX., pag. 76 f. — Kábdebo, Matth. Donner, pag. 6.

278) ibidem, pag. 54 und 147.

279) Erwähnt bei Hormayr, Gesch. Wiens, II. Jahrg., 2. Bd., 5. Heft, pag. 19. — Österr. National-Encykl., I., pag. 149. — Nagler, K.-L., IV., pag. 342. — Wurzbach, IV., pag. 251. — Bergmann, Medaillen, II., pag. 312.

280) Mai 1886, Nr. 71.

281) Bermann, Gesch. Wiens, pag. 572.

282) Katalog der Jubilaeums-Kunstausstellung in Wien, 1888, Nr. 434.

283) Arneth, Prinz Eugen, III., pag. 40.

284) Schimmer, H. Chr., pag. 26. — Vgl. Jordan, l. c., pag. 42, 43, woraus übrigens hervorgeht, dass die Strattmann bereits 1701 in der Strasse verschiedenen Besitz hatten.

285) l. c., II., pag. 616.

286) Hist. Beschr., IV., pag. 24.

287) (1733), III., Taf. 27.

288) Taf. 33, Text pag. 5.

289) Hofbauer, Wieden, pag. 245 n.

290) Er war 1708—1713 Bürgermeister der Stadt. Geusau, l. c., IV., im nicht paginierten Anhang.

291) Lustra decem etc., pag. 40.

292) II., 1725, Taf. 25.

293) l. c., ad pag. 216.

294) l. c., pag. 769.

295) Histor. Beschr., IV., pag. 46.

296) l. c., III., pag. 69.

297) Freddy, l. c., II., pag. 88.

298) Kunst u. Alterth., pag. 26. — Derselbe, Geschichte Wiens, pag. 395.

299) l. c., IV., pag. 279.

300) l. c., III., pag. 261.

301) Häuser-Chron., pag. 310.

302) Z. B. Ebe, l. c., II., pag. 642. — Gurlitt, l. c., pag. 242.

303) II., 1725, Taf. 29.

304) Vgl. Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 168. — Katalog der histor. Ausstell. der Akademie, 1877, Nr. 246.

305) Schatz, Schutz u. Schantz, pag. 103.

306) l. c., pag. 635.

307) Histor. Beschr., III, pag. 26.

308) Füessly, K.-L., Nachtr., I., pag. 264, II., pag. 1355.

309) Freddy, l. c. — Der genannte Henrici ist auch eine zweifelhafte Person in unserer Kunstgeschichte. Der Name kommt öfters vor. Über den Maler Johann Joseph Karl Henrici, geb. in Schweidnitz 1737, welcher in Italien studierte und dann viel in Tirol thätig war, siehe Tiroler K.-L., pag. 89; Tschischka, K. u. A., pag. 139, 150, 152, 364; Österr. National-Encykl., II., pag 548; Weber, Tirol, pag. 212, Innsbruck, pag. 252; Weidmann, Tirol, pag. 59, Innsbrucker Ausstellung 1879, Katalog, IV., 243, 244, 162, 163; Mitth. d. Centr.-Comm., I., pag. 203; Bergmann, Medaillen, II., pag. 453; Tinkhauser, Die Dioecese Brixen, I., pag. 395, II., pag. 65, 289, 367, wo er bloss Karl heisst; in der landständischen Galerie in Graz ist das Bild eines Maskenballes von ihm. — Ferner begegnet der Bildhauer unbekannten Vornamens, welcher mit Beyer an den Figuren des Parkes in Schönbrunn arbeitete, Schmidl, Umgeb., III., pag. 47, III., pag. 305. Ob es derselbe ist, den Tschischka, K. u. A., pag. 74, 90, Benedict nennt, weiss ich nicht. Siehe auch Schweickhart,

Wien, III., pag. 229, Viertel unt. Wiener Wald, V., pag. 269, 270, 273; Böckh, l. c., II., pag. 162, 163; Dernjac, Schönbrunn, pag. 30, 34; Nicolai, l. c., III., pag. 109 n.; endlich erwähnt Schweickhart, Viertel unt. W. W., II., pag. 123, einen Heinrizi. Ein Architekt d. N. restaurierte 1749 die heil. Kreuzkirche auf der Leimgrube (Tschischka, K. u. A., pag. 20, Freddy, l. c., II., pag. 72); er starb 1799.

310) l. c., I., pag. 399.

311) Topographie des Bunzlauer Kreises, Prag, 1786, pag. 297 f.

312) Antiquitas ecclesiarum, capellarum et monasteriorum aliarumque aedium sacrarum districtus Boleslaviensis, et in parte Lusatiae superioris. Pragae (1774), pag. 66.

313) Der Verfasser will wohl sagen: Barock-Consolen.

314) Kunst u. Alterthum etc., pag. 362.

315) Schottky, Prag etc., I., pag. 80, II., pag. 130.

316) Milizia, Vite etc., II., pag. 217. — Füessly, K.-L., Nachtr., I., pag. 372.

317) l. c., IV., pag. 289.

318) Lustra decem cor., pag. 63.

319) Schlager, Donner, pag. 135.

320) Kunst u. Alt., pag. 5. — Siehe auch Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 309. — Freddy, l. c., II., pag. 53.

321) Prospecte, II., Taf. 8.

322) l. c., II., pag. 1234.

323) Siehe: Das k. k. Hofgestüt zu Lippiza, 1580—1880, herausgegeben vom k. k. Oberststallmeisteramte. Als Manuscript gedruckt, Wien, 1880, pag. 113.

324) l. c., pag. 774.

325) K.-L., IV., pag. 347.

326) l. c., III., pag. 62.

327) Geschichte Wiens, II. Jahrg., 4. Bd., pag. 99.

328) l. c., II., pag. 642.

329) Vite etc. II., pag. 234. — Monaldini, l. c., pag. 404. — Milizia, Dizionario, I., pag. 244.

330) Zeichnungen im Katalog der LVIII. Auction von C. Wawra, Nr. 1156, ein Kupferstich von 1780, ibid. Nr. 1200. — Lithographie in Wiens vorzüglichen Gebäuden u. Monumenten, 1823. — Stich in Schweickhart's Beschreibung von Wien, III., Wett dell., Leitner rad.

331) Hof-, Haus- und Staatsarchiv, vol. 1723—1725, fol. 42 ff.

332) Geschichte Wiens, II. Jahrg., 2. Bd., 5. Heft, pag. 19. Das Jahr 1723 geben als Todesjahr an: Bergmann, Med., II., pag. 312 (5. April). Darnach Bermann, Gesch. Wiens, pag. 572, und Wurzbach, IV., pag. 249. — Das Jahr 1724: Füessly, Ann., I., pag. 10 n.; Nagler, K.-L., IV., pag. 347; Neues Zeitungs- und Conversations-Lex., Wien, 1812, II., pag. 130; Suttner, Die Garelli, pag. 25.; Milizia, Vite, II., pag. 233; Dizionario, I., pag. 244; Österr. National-Encykl., II., pag. 148; Täuber, Entwurf, pag. 45 n.; Dlabacz,

I., col. 400; Füessly, K.-L., pag. 241; Michaud, Biogr. Univ., XL., pag. 153; Tschischka, K. u. Alt., pag. 356. Das Datum 1725 hat Zani, Encykl., IX., pag. 65, und Hoefer's Nouv. Biogr. Génér., XVII., col. 756, gar — 1746!

[333]) XL., pag. 153.

[334]) Suppl. zu Jöcher's Gelehrten-Lexikon, II., pag. 1115.

[335]) Österr. Blätter für Literatur, Kunst etc. von Kaltenbaeck, IV., Jahrg. 1847, pag. 16.

[336]) Todtenprotokoll im Archiv der Stadt Wien, vol. 1722—1724, fol. 212. — Wiener Diarium, 1723, Anhang zu Nr. 28 vom 7. April.

[337]) Im Pfarrarchive. Sterbeprotokoll des Jahres, fol. 73.

[338]) »Presse« vom 23. December 1887 und: Wiener Communal-Kalender und Städtisches Jahrbuch 1888, pag. 318 ff.

[339]) Bei Weiss irrig: Erlachen.

[340]) Bei Weiss irrig: Raitten.

[341]) Bei Weiss irrig: Ehewürthin.

[342]) Bei Weiss irrig: Lechnerin.

[343]) Fehlt bei Weiss.

[344]) Bei Weiss irrig: Erlachen.

[345]) Fehlt bei Weiss.

[346]) Fehlt bei Weiss.

[347]) Bei Weiss irrig: Spierendorf.

[348]) Hofbauer, Die Wieden, pag. 165.

[349]) Schlager, Mater., pag. 60.

[350]) ibid., pag. 61.

[351]) Rink, Gesch. Leopold's, II., pag. 1120.

[352]) K. k. Hof-, Haus- und Staatsarchiv, Protok. in Resolut. des Oberst-hofmeisteramtes, 1701—1709, fol. 668 v.

[353]) ibid. vol. 1691—1699, fol. 421 ff.

[354]) Ilg, Eine bisher unbekannte Correspondenz G. W. Leibniz, Monatsblätter des Wiss. Club, 1888, pag. 52. Nach einer anderen, dort in der Note angeführten Briefstelle Leibniz' scheint er ein Finanzmann gewesen zu sein. Der kais. Kammer-Zahlmeister Freiherr Joseph Pilati de Tassoul erhielt vom Kaiser dessen Bildniss als Geschenk (Schlager, Mater., pag. 7). Julius d. N. wurde von Joseph I. zum Hofkaplan ernannt am 14. März 1707 (Protok. des Obersthofmeisteramtes, vol. 1701—1709, fol. 671 b). Vincenz d. N. erhält das Decret als Truchsess am 14. Juni 1709 (ibid. fol. 781 a), und Februar 1712, als er um Erneuerung dieses Titels bittet, wird gefragt, von was für Nobilität und Mitteln er wäre. Er sei in Tirol abwesend und des gewesenen Kammer-Zahlmeisters Vetter. Wird abgewiesen. (Ibid. vol. 1710—1713, fol. 159 b.)

[355]) pag. 608.

[356]) Jordan, Schatz, Schantz etc., pag. 55. — Schimmer, Häuser-Chronik, pag. 78.

NAMENS-VERZEICHNISS.

A.

Abbt Joh. B. M., *Geistl.*, 13.
Abbati Pietro, *Maler*, 626.
Abensberg-Traun, *Gf.*, Ferd. Ernst 169.
— *Gräfin*, Maria Magdalena, 169.
Abraham a St. Clara, *P.*, 99, 373, 374, 544, 598 n. 146.
Accriboni Taddeo, *Tänzer*, 413 n. 245.
Archinti, die, *Grafen*, 596, 597 n. 133.
Adelholzen, siehe Zugalli.
Agapytus a St. Maximiliano, *P.*, 373.
Albani, *Abbate*, siehe Clemens XI.
— Francesco, *Maler*, 154, 623.
Alberoni Giovanni, *Maler*, 626.
Alberti Leo Bapt., *Architekt*, 659.
Albrecht VII., *Erzherzog, Statthalter in Brüssel*, 6.
— V., *Herzog v. Baiern*, 442.
— J., *Kupferstecher*, 786 n. 174.
Aldobrandini Moro, *Baumeister*, 623.
Alexander VI., *Papst*, 175 n. 52.
— VII., *Papst*, 37, 46.
— VIII., „ 178 n. 86, 606 n. 263.
— Sigismund, *Bischof von Augsburg*, 719.
Algardi Alessandro, *Bildhauer*, 48.
Allio, die, *Architekten*, 25, 76, 688, 789 n. 250.
— Felice Donato, *Baumeister*, 350, 377, 449, 616, 617, 716, 717, 724, 729.
— Joseph Gabriel, *Obristwachtmeister*, 729.
Althan, die, 383, 387, 447, 490.
— *Bischof von Waizen*, 706.
— Christoph Johann, *Graf*, 384.
Althan, Gundaker Ludwig Jos., *Grf.*, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 620, 641, 650, 652, 653, 692, 695, 757, 777 n. 105.
— Maria Anna Josepha, *Gräfin*, 374, 384, 405 n. 201, 723, 728.
— Michael Hermann Jos., *Graf*, 388.
— Michael Johann Joseph, *Grf.*, 388.
— Michael Johann II., *Graf*, 383, 388.
— Michael Johann III., *Graf*, 374, 383, 384, 388, 723, 724, 728, 757.
— Quintin, *Graf*, 384.
Altomonte Andreas, *Ingenieur*, 312.
— Bartholomaeus, *Maler*, 365, 453, 690, 724, 781 n. 111, 782 n. 111.
— Martino, *Maler*, 77, 132, 408 n. 206, 440, 459, 460, 603 n. 225, 683, 724, 781 n. 111.
Altschaffer Georg, *Stadtkämmerer und Architekt*, 362, 429.
Amalia, *Kaiserin*, siehe Wilhelmine Amalia.
Ambling Karl Gustav, *Stecher*, 180 n. 115, 547.
Aman Johann, *Hofarchitekt*, 298, 681.
Anderson James, *Prediger*, 711.
Anguissola Leander, *Ober-Ingenieur, kais.*, 451, 616, 684.
— Sophonisba, *Malerin*, 617.
Anna Maria, *Erzherzogin*, siehe Maria Anna.
Anna Maria Francisca, *Prinzessin v. Toscana*, 192 n. 271.
Anna Maria, *Stieftochter Joh. Luc. Hildebrand's*, 461.
Andreides Amand, *Maler*, 299.
— Ernst, *Maler*, 299.

Anton, *Abt*, 88.
Antonio, *Abt v. M. Serrato*, s. Vogel.
Antonius a St. Guilelmo, *P.*, 373.
Antonio, *Bildhauer*, 324.
Aqua, Cristoforo dell, *Stecher*, 631.
Aquila Pietro, *Maler u. Stecher*, 66.
Arco, *Gräfin*, 240.
Armand, 691.
Artusio Giovanni di Pescina, *Erzgiesser*, 43, 175 n. 46.
Asam, die, *Maler*, 35.
Assner F., *Kupferstecher*, 786 n. 174.
Altenperger Christoph, *Hofsteinmetz-Polier*, 226.
Auer Jakob, *Steinmetz*, 98, 99, 132.
Auersperg, die, *Fürsten*, 315.
— Johann Adam, *Fürst*, 731, 732, 735.
— Karl, *Fürst*, 732, 735.
— Wichhardt, *Fürst*, 327.
August III. v. Sachsen, 715.
Augustin a St. Josepho, *P.*, 517.
Azzolino da Fermo, *Cardinal*, 178 n. 86.
Azzolini Giacomo, *Architekt*, 626.

B.

Bacassi, siehe Pacassi, *Künstler*.
Bacazzi „ „
Baccassi „ „
Baintema „ Paintema, *Familie*.
Baldauff, *Tischler*, 453.
Baldinucci Fel., *Schriftsteller*, 658.
Banagia Giov. Batt., *Abbate*, 551.
Barbarigo Giov., *Stuccator*, 92.
Barberini F., *Cardinal*, 531.
Barer J. M., *Kupferstecher*, 786 n. 174.
Baron, *Kupferstecher*, 43.
Barone, *Maler*, 595 n. 131.
Bartoli Pietro Santi, *Archaeolog*, 68, 179 n. 93, 605 n. 259.
Bartolotti Johann Bapt., *Freiherr von* Bartenfeld, 496, 521.
— Joh. Karl, *Freiherr v.* Bartenfeld, 169, 496.
Basan, *Schriftsteller*, 626.
Bassetti, *Secretair*, 177 n. 81.
Batoni Pompeo, *Maler*, 54.
Batthyany, die, *Fürsten*, 304, 379.
— Adam II., *Reichsgraf von*, 168, 374, 376.
— Christoph II., *Reichsgraf v.*, 374.
— Karl, *Reichsgraf von*, 374.
— Eleonora Magdalena, *Reichsgräfin von*, 168, 374, 375, 384, 728.
— Ludwig, *Reichsgraf von*, 374.
Batthyany-Stradtmann, die, s. Stradtmann.
Bauhoff, siehe Pauhoff.
Bayer Augustin, *Dechant v. Herzogenburg*, 689.
Bechmann Anton Ludwig, *von*, 620, 773 n. 21.
Becker von Wallhorn, Nic. Wilhelm, *Intendant u. Protomedicus*, 97, 98, 120, 122.
Beduzzi Ant. Nicola, *Hofbaumeister*, 206, 402 n. 153, 500.
Bella Stefano, della, *Stecher*, 581.
Bellori Giov. Batt. Pietro, *Gelehrter*, 50, 66, 67, 68, 73, 175 n. 52, 178 n. 86, 179 n. 93, 532, 571, 579, 605.
Bellucci Antonio, *Maler*, 141, 336.
Belon Pierre, *Gelehrter*, 534.
Bendel Georg, *Bildhauer*, 129.
— Johann Georg, *Bildhauer*, 129.
— Johann Ignaz, *Maler u. Bildhauer*, 121, 126, 128, 129, 132, 156, 160, 192 n. 264.
Benedict, *Abt*, 164.
Benevauct, *Maler*, 290.
Beretta Giov., *Büchsenmacher*, 436.
Beretti Dom., *Architekt*, 435, 436, 438.
— Franc., *Künstler*, 436.
Berghem, *Maler*, 255.
Beintema, Familie, s. Paintema.
Bergmüller Joh. Georg, *Maler*, 235.
Berka, *Graf, Oberstjägermeister*, 83.
Berkhem Franz Anton, *Graf von*, 182 n. 134.
Bernascone Laura, *Malerin*, 54, 176 n. 60.
Bernini Lorenzo, *Architekt und Bild-*

hauer, 16, 43, 47, 48, 53, 56, 57, 58, 59, 68, 99, 175 n. 52, 179 n. 103, 222, 349, 480.
Bertl Franz Joseph, *Maler*, 645.
Bertoli Antonio Daniele, *kais. Galerie-Inspector*, 543, 609 n. 272.
Bertram Joh. Andr., *Bauschreiber*, 643.
Bernward, *Bischof*, 656.
Bessée, siehe Mme. d'Erlach.
Bessel Gottfried, *Abt*, 452.
Betty Rob., *Zeichner*, 786 n. 174.
Beyer J., *Bildhauer*, 263, 290.
Bodenehr, *Stecher*, 549.
Bianca, siehe Bianco.
Bianchi, „ Bianco.
Bianco Bartolomeo, *Architekt*, 435, 436.
— Gianbattista, *Architekt*, 435, 436.
— Pietro Antonio, *Architekt*, 434, 435, 436, 438, 440.
Biberstein, *Herr von*, 736.
Bibiena, siehe Galli.
Biel Ludwig, de, *Maler*, 134.
Biffi, *Architekt*, 611 n. 306.
Bigen Karl, *indian. Lackierer*, 444.
Bindter Georg, *Maler*, 20.
Birkhardt, *Stecher*, 774.
Bischi, *Vergolder*, 440.
Bizzacheri, *Architekt*, 57.
Böhmb Franz Mathias, *Ordensgeneral*, 783 n. 131.
Boetius C. F., *Stecher*, 611 n. 306.
Boffrand Germain, *Architekt*, 463, 670.
Bohacz Thomas, *Stecher*, 300, 301, 400 n. 126.
Bohaicz, siehe Bohacz.
Bolognese Giov. Francesco, *Maler*, 33.
Bonavere D. M., *Stecher*, 597 n. 133.
Bonneval, *General*, 455, 517.
Boranga, siehe Bowanga.
Bordone Paris, *Maler*, 657.
Borghese Scipio, *Cardinal*, 42, 46.
Born, *Naturforscher*, 465.
Borromeo Renato, *Graf*, 610 n. 306.
— Vitaliano, *Graf*, 610 n. 306.
Borromini Franc., *Architekt*, 16, 48, 56, 61, 62, 87, 177 n. 83, 350.
Bosch Joh. Adam, *Gold- u. Kupferschmied*, 119.
Bossi, siehe Bussi.
Bowagner Georg, siehe Bowanga.
Bowanga Georg, siehe Bowanga.
Bowanga Georg, *Maurermeister*, 360, 361, 362.
Bowenka, siehe Bowanga.
Bowogner, siehe Bowanga.
Bourbon, Maria Ludovica, *Königin v. Spanien*, 70, 71.
Brabbée Franz, *Wechselsensal*, 488.
Bräunner-Enkevoirt, *Grafen*, 732.
— Philipp, *Graf*, 449, 450.
Brandenburg-Culmbach, *Fürsten v.*, 677.
Braun Mathias, *Bildhauer*, 492, 493.
Brechainville Maria Theresia, *Gräfin*, 729, 730, 731, 732.
Breda J. P., *van*, *Stecher*, 412 n. 225.
Brenno Carlo Antonio, *Stuccator*, 204, 212, 219.
— Francesco, *Stuccator*, 204.
Bresler von Ascherburg, die, 497.
— Anna Elisabeth, 498.
— Ferdinand Ludwig, 497, 498.
Brokoff, siehe Prokoff.
Bruggen, van der, *Stecher*, 631, 774, n. 44.
Bruckner Salomon, *Steinmetz*, 744, 752.
Brun, le, *Maler*, 573, 574, 699.
Brunnelleschi, *Architekt*, 659.
Brunner, *Steinmetz*, 440.
Bruyn, Corneille le, *Gelehrter*, 534.
Buffagnotti, *Stecher*, 597 n. 133, 626, 774 n. 46.
Burnacini, die, *Künstlerfamilie*, 75, 76
— Domenico, 84, 85.
— Grazia, 78.
— Jakob, *Hofmaler*, 80.
— Johann, *Hof-Architekt*, 77, 78, 97, 180 n. 119.
— Ludovico Ottavio, *Hof-Architekt*, 76—87, 90, 92, 94, 97, 98, 104, 116, 117, 119, 120, 122, 124, 132, 143, 151, 153, 155, 180 n. 114, 181 n. 122, 182 n. 132, 289, 306, 319, 361,

433, 472, 549, 598 n. 141, 625, 688, 724, 762.
Burnacini Marcant., *Architekt,* 77, 79.
Busi, siehe Bussi.
Bussi, die, *Künstlerfamilie,* 92, 409 n. 207, 440.
— Alessandro, *Künstler,* 409 n. 207.
— Carlantonio, *Maler,* 410 n. 207.
— Girolamo, detto da Viggia, *Künstler,* 409 n. 207.
— Santino, *Stuccateur,* 352, 353, 407 n. 207, 410 n. 207, 440, 453, 589 n. 37, 631, 632.
Bussy Rabutin, siehe Rabutin.
Buttier Johann, *Kupferlieferant,* 644.
Byss J. R., *Hofmaler,* 587 n. 36.

C.

Caccianiga Francesco, *Architekt,* 626.
Caesar, *Abt,* 338.
Cafero, siehe Caforo.
Caforo Domenico Ant., *Architekt,* 73.
Calandrucci Giacinto, *Maler,* 64, 65, 177 n. 73.
— Giacomo, siehe Giacinto.
Camesina, die, *Künstlerfamilie,* 92.
— Albert, *Stuccateur,* 430, 453, 589 n. 37, 644, 724.
Canal Bernhard, *Hofkammerrath,* 13.
— Joseph, *Jesuit,* 13.
Canaletto, *Maler,* 410, 413 n. 259.
Canavese Antonio, *Bildhauer,* 643, 644, 645, 777 n. 108.
Canevalli, siehe Carlone.
Canini Giov. Angelo, *Maler,* 32, 33.
Canischbauer, siehe Kanischbauer.
Canova, *Bildhauer,* 692.
Cappaccio, *Künstler,* 530.
Cappiletti, *Maler,* 595 n. 131.
Capponi Vincenzo, *Marchese,* 658.
Carabelli Antonio, *Stuccateur,* 204.
Caradea Pietro, *Bildhauer,* 441.
Carl, siehe Karl.
Carlone, die, *Künstler,* 17, 21, 25, 26, 27, 28, 56, 58, 76, 85, 89, 90, 92, 183 n. 146, 249, 379, 433, 436, 688.
Carlone Bartolomeo, *Stuccateur,* 92.
— Carlantonio, *Baumeister,* 91.
— Carlo, *Maler,* 492, 493, 597 n. 133, 781 n. 111.
— Domenico, *Baumeister,* 26.
— Giacomo, *Baumeister,* 21.
— Giovanni, *Polier,* 173 n. 25.
— Giov. Giacomo Antonio, *Architekt,* 26.
— Marcantonio, *Baumeister,* 26, 27.
— Martino, *Bildhauer,* 90.
— Silvestro, *Baumeister,* 26.
Carluccio, *Maler,* 65.
Carone Andrea Simone, *Maurer,* 119, 405 n. 201.
Carpio, *Marchese dell,* Don Caspar d'Haro, *Vicekönig von Sicilien,* 49, 69, 71, 73, 530, 579.
Carracci, die, *Künstler,* 49.
Carratoli Pietro, *Künstler,* 626.
Carrey, *Maler,* 534.
Caspar Karl Franz, *Bildhauer,* 21, 512, 643, 647, 678.
Cassara, *Baumeister,* 299.
Cassollo Octavian, siehe Cochsell.
Castelli, *Stuccateur,* 410 n. 207, 611 n. 306.
Caula Sigmonda, *Maler,* 596 n. 133.
Caccianiga, *Baumeister,* 626.
Celles, *Grafen von,* siehe de Visscher.
Cerachi Giuseppe, *Bildhauer,* 290.
Cerrini, *kais. Galerie-Inspector,* 609 n. 272.
Cerruti, siehe Ceruti.
Cesi, *Maler,* 33.
Ceruti, *Obrist,* 450.
— Carlo, *Maler,* 450.
— Fabio, *Maler,* 450.
— Jacopo, *Maler,* 450.
— Michelangelo, *Maler,* 450.
Chamant Joseph, *Maler,* 154.
Chatelain, *Buchführer,* 497, 550.
Chedel A. P., *Stecher,* 631, 633.
Chiari Giuseppe, *Maler,* 33, 53, 54.
Chiarini Marcantonio, *Maler,* 352, 468,

501, 596 n. 133, 597 n. 133, 781 n. 111.
Chiarini Niccola, dessen Vater, 596 n. 133.
Chigi, *Cardinal*, 73, 579.
Chonäl Bernhard, siehe Canal.
Chonovese, siehe Canavese.
Christian Alex., siehe Christiani.
Christiani Alexander, *Baumeister*, 336, 337, 338, 348.
— Franz Joseph, *Cabinetssecretär*, 339.
Christine von Schweden, *Königin*, 66, 67, 68, 69, 175 n. 52, 178 n. 86, 178 n. 88, 179 n. 93, 530, 532, 535, 545, 579, 606 n. 263.
Ciacconi Alfonso, *Gelehrter*, 532, 605 n. 259.
Cignani, *Maler*, 154, 623.
Cischini Franz, von, *kais. Rath*, 423, 424, 425, 426, 429, 436, 582 n. 6.
— Karl, 429.
— Leopold, *Leinwandhändler*, 425.
— Maria Theresia, 425.
Civoli Giuseppe, *Architekt*, 154, 626.
Civelli, *Baumeister*, 611 n. 306.
Clam, die, siehe Gallas.
Claudia Felicitas, *Kaiserin*, 81.
Clemens XI., *Papst*, 38, 40, 46, 68, 69, 531, 638.
Clerici Roberto, *Architekt*, 626.
Cobenzl Joh. Caspar, *Graf*, 767, 768.
Cochsell Octavian, *Goldschmied*, 119.
Colleone Bartolomeo, *Goldschmied*, 43.
Colonna, *Fürsten*, die, 46.
Compagnini Raimondo, *Architekt*, 626,
Commuccio Bartolomeo, *Ingenieur*, 617.
Contini Gianbattista, *Cavaliere*, *Architekt*, 60.
Corbould G., *Stecher*, 786 n. 174.
Corradini Antonio, *Bildhauer*, 111, 364, 477, 632.
Corvinus, *Stecher*, 687, 728.
Cose, *Cavalier*, 574.
Cosmerovius Giov. Christ., *Verleger*, 182 n. 130.
— Math., *Verleger*, 81 n. 124, 182n.130.
Coto, de, *Architekt*, 463.
Cratochwill Adalbert, *indian. Kammermaler*, 444.
— Maria Anna, *indianische Kammermalerin*, 444.
Croce Santa, *Cardinal*, 84.
Cronenstein Anton David, von, 460.
Cugnola, *Architekt*, 611 n. 306.
Cussa Michael, *Bildhauer*, 140.

D.

Dahmer Wilhelm, *Pfleger*, 288.
Dallinger Joh., *Maler*, 782 n. 111.
Danreiter Franz Anton, *Zeichner*, 234, 396 n. 37.
Dario, *Bildhauer*, 396 n. 33.
Daun Wirrich Philipp, *Graf*, 451.
Davanzatisch, *Secretär*, 518.
David Johann, *Maler*, 735.
Daviler, *Architekt*, 671.
Dax, siehe Tax.
Decker Paul, *Baumeister*, 275.
Dederich, *Maler*, 290.
Delama v. Büchsenhausen Joh., 720.
Delevo Claudius, *Rathsbürger*, 721.
Delino Felice, *Architekt*, 69.
Deprener Georg, *Steinmetzmeister*, 643.
Delsenbach Joh., *Stecher*, 270, 284, 309, 343, 350, 355, 357, 360, 367, 369, 378, 385, 386, 398 n. 79, 454, 457, 478, 490, 507, 513, 539, 546, 547, 548, 563, 565, 566, 567, 569, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 579, 580, 604 n. 232, 684, 686, 687, 724.
Desaguilier, siehe Desaguiliers.
Desaguiliers Jean Theophil, *Gelehrter*, 709, 710, 711.
Desauguilieres, siehe Desaguiliers.
Diaz Abraham Lopez, *Financier*, 364, 632.
Dietel Christoph, *Stecher*, 774 n. 44, 777 n. 103.
— Franz Anton, *Stecher*, 774 n. 44, 777 n. 103.
Dietel Franz Ambros, *Stecher*, 631, 639, 774 n. 44, 777 n. 103.

Dietel Stephan, *Kupferdrucker,* 777 n. 103.
Dietell, siehe Dietel.
Dietl, siehe Dietel.
Dietterlin W., *Maler,* 628.
Dietterich Maria Anna, v., 770.
— Friedrich Wilhelm, v., 767, 770.
Dietrichstein, *Grafen,* die, 22, 23, 24, 512.
— Ferdinand Joseph, *Graf,* 22.
— Maria Anna Francisca, 22, 23.
— Maria Ernestine Margaretha, v., 23.
— Philipp Sigismund, v., 22, 23, 173 n. 23, 491, 513, 551, 684.
Diezler J. J., *Zeichner,* 548.
Dienzenhofer Christoph, *Architekt,* 533.
— Kilian, *Architekt,* 27, 410 n. 207, 533, 606 n. 269.
Dival Johann, *Glockengiesser,* 683.
Döpler C. E., *Holzschneider,* 493.
Dominichino, *Zeicher,* 49, 65, 531.
Donato, *Jesuit,* 55, 535.
Donner Georg Raphael, *Bildhauer,* 99, 103, 117, 351, 352, 407 n. 206, 409 n. 206, 414 n. 272, 454, 630, 673, 674, 675, 724, 779 n. 111, 780 n. 111.
— Matthaeus, *Medailleur,* 191 n. 251, 365, 779 n. 111.
Dopper, *Gelehrter,* 535.
Doré Jos., *Zeichner,* 389.
Dorigny Louis, *Maler,* 51, 74, 293, 467, 468, 470, 595 n. 131, 596 n. 131, 699, 701.
— Michel, *Radierer,* 595 n. 131.
— Nicolas, *Stecher,* 49, 51, 69, 595 n. 131.
Draghi Antonio, *Musiker,* 182 n. 130.
Duca Giacomo, del, *Architekt,* 668.
Dürer Albrecht, *Maler,* 177 n. 81, 571.
Dujardin, *Maler,* 255.

E.

Echter Mathias, *Maler,* 13, 173 n. 19.
— Anna Maria, 13.
Eckhel, *Numismatiker,* 551.
Eckhell, siehe Oettl.
Eckhl, *Siegelstecher,* 365.
Eckel, siehe Oettl.
Eckel Friedrich, *Architekt,* 413 n. 242.
Eder Wolf, 226.
Edera, siehe Ederi.
Ederi Pietro Giuseppe, *Jesuit,* 83, 182 n. 134 u. 135.
Egedacher Christ., *Orgelmacher,* 227.
Egg Edmund, *Pater,* 248.
Eggemann Anton, *Messerschmied,* 644.
Eggenberg, die, *Fürsten,* 20, 23, 25.
— Ferdinand, *Fürst von,* 23.
— Johann Anton, *Fürst von,* 20.
— Johann Christian, *Fürst von,* 20, 22, 23.
— Johann Siegfried, *Fürst von,* 20.
— Johann Ulrich, *Freiherr von,* 20, 172 n. 13.
— Maria Elisabeth, *von,* 22.
Egger Hans Ludwig, *Schreiber,* 13.
Ehrenthal, *Freiherr von,* 745.
Ehrlacher, siehe Erlacher.
Eisenberger Benedict, *Glockengiesser,* 217, 220, 227.
Ekell, siehe Oettl.
Ekl, „ „
Eleonora Magdalena, *Kaiserin,* 81, 89, 115, 157, 160, 162, 181 n. 126, 184 n. 156, 263, 271, 486, 507, 624.
Eller, *Zeugwartschreiber,* 7.
Engelbrecht Christian, *Stecher,* 85, 284, 430, 452, 539, 546, 549, 559, 560, 566, 577, 607 n. 266, 685, 686.
— Johann, 429.
— Martin, *Stecher,* 430, 549.
Engelskirchner, die, 490.
— Leopold, *von,* 491.
Enzenbühl, Ignaz de Paula, *von,* 684.
Erba, *Prinz,* 178 n. 86.
Erdödi Ladislaus, *Graf, Bischof,* 638, 639, 708, 788 n. 226.
Erl, siehe Fischer Joseph Emanuel.
Erla, Familie, 171 n. 5.
Erlach, Familie, 171 n. 5.

Erlach, *Baron v., F.-M.-L.*, 171 n. 5.
Erlacher v. Erlach, Familie, 171 n. 5.
Erlach Madame d', 171 n. 5.
Erlacher Anna Maria 7, 391.
— Joseph, *Kaufmann,* 15.
— Sebastian, *Bildhauer,* 7, 8, 10, 11.
Erlah, Familie, 171 n. 5.
Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, *Kaiserin,* 288, 294, 412 n. 225, 487, 517, 623.
— *Erzherzogin,* 487.
Eugen von Savoyen, *Prinz,* 72, 110, 168, 179 n. 108, 252, 303, 304, 366, 384, 387, 391, 409 n. 206, 413 n. 245, 445, 447, 448, 449, 450, 455, 456, 463, 497, 501, 506, 517, 518, 593 n. 90, 595 n. 131, 596 n. 133, 603 n. 225, 611 n. 306, 632, 662, 669, 670, 676, 694, 703, 704, 710, 714, 760, 781 n. 111.
Eugen IV., *Papst,* 63.
Eugenio Cesare d', *Künstler,* 530.

F.

Fabretti Rafael, *Gelehrter,* 50, 532.
Faberici Franz Salom., *Bürger,* 445.
Fabrizzi, die, Familie, 240.
Faistenberger, siehe Feistenberger.
Falconieri Ottavio, *Gelehrter,* 66.
— Paolo, *Kammerjunker,* 65, 66, 177 n. 81, 180 n. 113.
Fanti Gaetano Giov., *Maler,* 453, 468, 596 n. 133, 644, 645, 777 n. 111, 781 n. 111, 782 n. 111.
— Vincenzo, *Maler,* 596 n. 133, 597 n. 133, 782 n. 111.
Farnese Ranuccio, *Herzog,* 623.
Fauconnet Rich., *Hofhutmacher,* 445.
Faxardo Fernando Giacchino, Don, *Vicekönig von Sicilien,* 71.
Federigo, *General,* 611 n. 306.
Fegenauer Johann, *Polier,* 749, 752.
Feistenberger Andreas, *Maler,* 402 n. 206.
Ferdinand I., *Kaiser,* 25.
— II., *Kaiser,* 13, 20, 21, 28, 135, 136, 140, 263.
— III., *Kaiser,* 62, 77, 87, 164, 252, 263, 273, 718.
Ferdinand IV., *röm. König,* 78.
— Karl, *Erzherzog,* 718.
— *Erzbischof von Prag,* 740, 741.
Fiammingo, *Bildhauer,* 99.
Ferri Ciro, *Maler,* 52, 66, 74.
Ficoroni Francesco, *Gelehrter,* 702, 703.
Fiori Mario, di, *Maler,* 176 n. 60.
Firmian Leopold Anton, *Graf von, Erzbischof von Salzburg,* 210, 238, 240, 241.
Fischer Barbara, 7.
— Bernhard Ignaz, 16.
— Esaias, *Maler,* 783 n. 123.
— Esaias Emanuel, s. Fischer Joseph Emanuel.
— Euphemia Genovefa Margaretha Josepha, 327, 766.
— F. L., statt Joh. Bernhard, 546.
— Franz de Paula, 15, 488.
— Isaac, *Stecher,* 500.
— Johann, *Adjunct d. n.-ö. Civilbau-Direction,* 680.
— Johann II., *Architekt,* 680.
— Johann Baptist, *Bildhauer,* 7, 8, 9, 10, 11, 13, 22, 172 n. 12, 172 n. 14.
— Johann Franz, *Maler,* s. Fischer Johann Friedrich.
— Johann Franz, *Stecher,* 412 n. 225.
— Johann Friedrich, von Ehrenbach, *Kammermaler,* 411 n. 225.
— Johann Georg, 16.
— Johann Georg, *Architekt,* 720, 722, 791 n. 269.
— Johann Jacob, s. Joh. Bernh., 361.
— Johann Martin, *Bildhauer,* 290, 778 n. 111.
— Johann Robert, 16.
— Joseph, *Stecher,* 680.
— Joseph, *Architekt,* 680.
— Joseph, *Zeichner,* 681.
— Joseph Emanuel, *Architekt,* 1, 2, 5, 22, 23, 41, 52, 144, 162, 167,

168, 171 n. 6, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 346, 374, 385, 412 n. 225, 458, 478, 479, 488, 489, 490, 499, 512, 513, 514, 515, 519, 520, 529, 550, 551, 560, 577, 600 n. 188, 639, 650, 652, 653, 684, 685, 686, 687, 696, 702, 703, 704, 709, 710, 711, 712, 713, 735, 754, 761, 762, 764, 765, 766, 768.
Fischer Joseph Ferdinand, 162.
— Karl, 3.
— Karl Joseph, 488, 489.
— Katharina, 7, 172 n. 12.
— Maria Anna, 7, 8, 13, 327, 766.
— Maria Johanna, 15.
— Peter Paul, 15.
— Simon, *Buchhändler,* 7, 9, 546.
— Sophia Constantia, 144, 168, 327, 769.
— Sophia Francisca, 145, 146, 766, 768, 769.
— Vincenz, *Architekt,* 680.
Folth Andreas, *Beneficiat,* 419.
Fontana, die, 50, 53, 65, 76, 222.
— Carlo, *Architekt,* 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 69, 74, 177 n. 77, 180 n. 113, 328, 329, 334, 349, 450, 611 n. 306, 661, 663, 669, 755, 761.
— Domenico, *Architekt,* 660, 661, 663, 671.
— Geronimo, *Architekt,* 53.
Foscati, siehe Fossati.
Fossati Bernard Anton, *Steinmetz,* 115, 452.
Francolin Joh., *Herold,* 193 n. 292.
Franceschini, *Maler,* 623, 629, 631.
Franz I., *Kaiser,* 111, 332, 699.
— II., *Kaiser,* 269, 290.
— Anton v. Lothringen, *Herzog,* 602 n. 223.
— Joseph (siehe Martinelli), *Architekt,* 404 n. 201.
— *Bischof v. Wien,* s. Rumel Fr., 638.
Frassl Franz Gabriel, *Branntweiner,* 697.
Frey Jakob, *Stecher,* 51, 52.
Freyesleben v. Bischoffen Daniel, 696.
Friedrich, *König v. Preussen,* 534, 633.
— Karl, *Fürsterzbischof v. Bamberg,* 377. Siehe Schönborn.
Friedrich Jos., *Hofbauschreiber,* 650.
Friess Simeon, *Bildhauer,* 221, 236.
Fritsch Johann Georg, von, 457.
— Maria Elisabeth, 457.
Fuga Ferdinand, *Architekt,* 404 n. 189.
Fugger Maximilian, *Graf,* 580.
Führich Joh. Christoph, *Bauschreiber,* 746.
Fumagalli A., *Stecher,* 664.
Fume Giov. Giacomo, 460.
Frühwirth, siehe Fruhwirth.
Fruhwirth Johann, *Bildhauer,* 97, 98, 101, 102, 103, 119, 121, 126, 128, 132, 186 n. 195, 603 n. 225.
— Joh. Gabriel, *Bildhauer,* 512.
— Jos., *Büchsenmacher,* 186 n. 192.
— Karl Joseph, *Bildhauer,* 103.

G.

Gabbiani Antonio Dom., *Maler,* 66, 177 n. 79.
Gabrielli, Gabriele di, *Architekt,* 337, 338, 339, 340, 348, 404 n. 187, 406 n. 203.
Gaburri, *Cavaliere,* 70.
Gadenhoff Joh. Casp., *Bürger,* 445.
— Simon Casp., *Bürger,* 445.
Gale Jakob, *Stuccatorer,* 454.
Galilei Aless., *Architekt,* 237.
Gallas Clam, die, *Grafen,* 14, 23, 24, 703, 735.
— Franz Ferdinand Mathias, *Graf,* 493, 735.
— Joh. Christoph, *Graf,* 736.
— Joh. Wenzel, *Graf,* 23, 24, 491, 492, 493, 577, 600, 703, 735.
— Joh. Emerentia Ludmilla, *Gräfin,* 14, 24, 28, 735, 736, 740, 742, 745, 746, 748.
— Mathias, *Graf,* 174 n. 27.
— Philipp Joseph, *Graf,* 736.
Galle, de, Philipp, *Stecher,* 659.

Galli-Bibiena, die, *Künstlerfamilie*, 76, 78, 86, 153, 299, 372, 377, 379, 431, 436, 439, 549, 590 n. 41 u. 42, 617, 625, 721, 722, 781 n. 111.
Galli-Bibiena Alessandro, *Architekt*, 590 n. 40, 622, 628, 721.
— Anna (geb. Miti), 628.
— Antonio, *Architekt*, 153, 364, 409 n. 207, 432, 622, 625, 629, 631, 632, 762.
— Carlo, 622, 633.
— Christoph, *Theater-Ingenieur*, 590 n. 40, 633.
— Ferdinando, *Architekt*, 153, 154, 156, 190 n. 227, 332, 350, 357, 432, 439, 441, 590, 622, 623, 625, 626, 627, 634, 635, 636, 670, 688, 762, 775 n. 54, 778 n. 111.
— Francesco, *Architekt*, 154, 155, 431, 432, 433, 590 n. 40, 622, 627, 628, 633.
— Giovanni, *Architekt*, 628.
— Giovanni Carlo, *Architekt*, 590 n. 40, 622, 633.
— Giovanni Maria, *Maler*, 154, 194 n. 301, 622, 623, 629.
— Giuseppe, *Theatral-Ingenieur*, 153, 432, 622, 625, 626, 629, 631, 633, 762, 774.
— Joseph Wilhelm, 628.
— Maria Orania, *Malerin*, 154, 622, 623.
— M., de, *Schriftsteller*, 633.
— Octavia Ursula, 628.
Galliari Carlantonio, *Maler*, 176 n. 63.
Gamp Bonaventura, *Tischler*, 634.
Garelli, die, *Gelehrtenfamilie*, 517, 518.
— Joh. Bapt., 491, 762.
— Pius Nicolaus, 491.
Gartner Andreas, *Glockengiesser*, 227.
Gaschin, s. Gallas, Johanna Emerentia.
Gatterburg Maximilian Servatius, v., *Regierungsrath*, 120.
Gattermayer Egyd, *Kriegszahlmeister*, 262.
Gazzaniga, siehe Caccianiga, 626.
Geffels Franz, *Stecher*, 79, 181 n. 122, n. 124.
Gehlen Dominik, *Ritter v.*, 190 n. 228.
Gehlen, Rup. Joh., von, 190 n. 228.
Geistin, siehe Hildebrand, 457, 461.
Genol Carolo, *Bildhauer*, 21.
Gentilotti, *Gelehrter*, 517, 519.
Georg I., *König v. England*, 711.
Gerardus, *Abt*, 407 n. 206.
Getzinger, siehe Götzinger, 212.
Geyr Joseph, *Maler*, 35.
Gezinger, siehe Götzinger, 101.
Ghisolfi Giov., *Maler*, 623.
Gienger, die, *Freiherren*, von, 252.
Ginowsky J., *Maler*, 786 n. 174.
Gionima Antonio, *Künstler*, 626.
Giorgio di Lisbona, *Cardinal*, siehe Sixtus IV.
Giovanna da Lisbona, 64.
Giovanni da Bologna, *Künstler*, 597 n. 133.
— Paolo il Tedesco, siehe Schor Joh. Paul.
Girardini, *Broncegiesser*, 69.
Giuliani Giov., *Bildhauer*, 335, 351, 352, 406 n. 206, 408 n. 206, 409 n. 206.
Giustiniani, *Prinz*, 38, 40.
Gladigh, *Canonicus*, 338.
Glemer Mathias, *Erzgiesser*, 429.
Goldbach Christian, *Hofrath*, 712.
Goldmann Nic., *Architekt*, 570.
Götzinger, die, *Steinmetze*, 236, 454.
— Andreas, *Steinmetz*, 101, 118, 200, 210, 212, 215, 216, 217, 226.
— Johann Gregor, *Steinmetz*, 212, 226, 395 n. 16.
Gollicard Jean, *Schlossergehilfe*, 324.
Grabenfeld, von, *Beamter*, 640.
Grabner Andreas, *Bildhauerjunge*, 396 n. 33.
— Anna, 227.
— Johann, *Hofmaurermeister*, 227, 396 n. 33.
— Joseph, *Maler*, 396 n. 33.
Gran Daniel, *Maler*, 50, 54, 108, 109, 267, 290, 299, 325, 374, 585 n. 36, 632, 683, 724, 781 n. 111.

Grandi Antonio, del, *Architekt,* 53.
— Gianbattista, *Architekt,* 53.
Grassalkowicz, die, *Grafen,* 706.
Grassalkowicz Anton, *Graf,* 707.
Gravesande Wilhelm Jakob, van's, *Gelehrter,* 2, 529, 709, 710, 712, 770.
Gregorio Dom., *Architekt,* 237.
Greimb Johann, *Bürger,* 728.
Grevenburg H., *Zeichner,* 521.
Griendl, von, *Ingenieur,* 101.
Grienwald Thomas, *Tischler,* 221.
Grimaldi detto Bolognese, *Maler,* 37.
Groner Franz Andreas, *Verleger,* 184 n. 160.
Gros, Le, *Bildhauer,* 99.
Grottengruberin Helene, 461.
Guaini Francesco, *Architekt,* 596 n. 133.
Guaino, siehe Guaini.
Guardi, die, *Familie,* 10.
Guarini, *Architekt,* 17, 670.
Gütl Joh. Konrad, *Stecher,* 788 n. 216
— P. H., *Stecher,* 788 n. 216.
— P. J., *Stecher,* 788 n. 216.
Guglielmi Greg., *Maler,* 290.
Gump, die, *Künstlerfamilie,* 28, 45, 74, 348, 717, 722.
— Anton, 35, 36.
— Barbara, 28, 30, 37, 717, 722.
— Christoph I., *Architekt,* 717, 718.
— Christ. II., *Architekt,* 717, 718, 722.
— Elias, *Architekt,* 717, 718.
— Franz, 717, 718.
— Georg Anton, *Hofbaumeister,* 28, 717, 719, 720, 721.
— Joh. Anton, *Architekt,* 28, 717, 718, 719.
— Joh. Bapt., *Stecher,* 717, 718.
— Joh. Martin, *Architekt,* I., 717, 718, 719, 720.
— Joh. Martin II., *Ingenieur, Major,* 28, 35, 40, 717, 719.
— Michael, *Maler,* 717, 718.
Gumpp, siehe Gump.
Gunst, die, *Bildhauer,* 101, 777 n. 111.
— Ignaz, *Bildhauer,* 132, 603 n 225, 643.
— Maria Anna, s. Stöber, 603 n. 225.
Gunst, Mathias, *Bildhauer,* siehe auch Ignaz, 103, 121.
Gurk Ed., *Maler,* 194 n. 311, 786 n. 174.
Gustav Adolf, *König von Schweden,* 178 n. 86.
Guttenberg, *Freiherr von,* 496.
Guttman, *Zeichner,* 96.
Gyllenschip, *Cavalier,* 574.
Gyllius Petrus, *Gelehrter,* 534.

H.

Hackert, *Maler,* 681.
Hackhofer Joh. Cyriak, *Maler,* 25.
Händl Wolf Ferdinand, *Baron,* 643.
Haffenecker Anton, *Hofarchitekt,* 752.
— Thomas, *Baumeister,* 737, 742, 745, 749, 752.
Hagenauer J., *Bildhauer,* 290.
Haggenmüller Balthasar, *Stuccatorer,* 319, 326, 402 n. 153, 431, 454.
— David, *Stuccatorer,* 402 n. 153.
— Johann, *Stuccatorer,* 326, 402 n. 153, 431.
Hagmüller, siehe Haggenmüller.
Hakha Johann, *Poet,* 374.
Haller v. Hallerstein J., *Senator,* 499.
Hallweyl, *Graf,* 732.
Hammilton, die, *Maler,* 290.
Hanselmann Math., *Zimmerwärter,* 288.
Hansen Th., *Architekt,* 58.
Haro, Don, Caspar d', s. Carpio.
Harrach, die, *Grafen,* 517.
— Bonaventura, *Graf,* 309.
— Franz Anton, *Reichsfürst v.,* 227, 238, 247, 248, 453.
Hartenstein-Schönburg, *Grafen,* 490.
Hartwanger, *Stecher,* 718.
Hattinger, *Stecher,* 687.
Hauck Johann Veit, *Maler,* 25, 143.
Haun A., *Lithograph,* 389.
Hauser Christian, *Bildhauer,* 441.
Hayberger, *Architekt,* 688.
Haye Charles, *de la, Stecher,* 73, 74, 180 n. 110, 293, 429, 539, 546, 548, 562, 568, 579.

Haye Wilhelm, *de la*, u. Dürnbogen, *Stallmeister*, 180 n. 111.
Heckenauer, die, *Stecher*, 547.
— J. W., *Stecher*, 631, 774 n. 44.
Heinrici, *Bildhauer*, 793 n. 309.
Hemskerck Martin, *Maler*, 659.
Henrici, *Bildhauer*, 290.
— Benedict, *Bildhauer*, 792 n. 309.
— *Architekt*, 793 n. 309.
— Joh. Joseph Karl, *Maler*, 735, 792 n. 309.
Heraeus Karl Gustav, *Gelehrter*, 3, 453, 507, 508, 509, 516, 517, 518, 519, 522, 527, 528, 529, 543, 544, 547, 550, 556, 602 n. 223, 634, 635, 636, 637, 645, 646, 647, 691, 698, 702, 709, 724, 725, 726, 776 n. 95.
— Sophie Francisca, 551.
Heraus Gustav Adolf, s. Heraeus.
Herberstein, die, *Grafen*, 517, 518.
Herl, siehe Hörle.
Herle, siehe Hörle.
Herman Franz, *Maler*, 235.
Hermundt, *Stecher*, 437.
Herold Balthasar, *Erzgiesser*, 129.
— Wolf Hieronymus, *Erzgiesser*, 99.
Herz, die, *Stecher*, 604 n. 231.
— J. D., *Stecher*, 514.
Hetzendorf, von, siehe Hohenberg.
Heumann G. D., *Stecher*, 324.
Hildebrand, die, *Künstlerfamilie*, 76, 147, 377, 592 n. 88.
— Andre Elias, *Rath*, 460, 462.
— Bartholomaeus, *Bierleutgeber*, 460.
— Christoph, *Hauptmann*, 450.
— Dominik, von, 451.
— Elisabeth, 459, 461, 462.
— Eugen Lucas, 457, 459, 461
— Francisca, 594 n. 112.
— Francisca Johanna Perpetua, 460, 461.
— Franz, *Soldat*, 461.
— Franz, 461.
— Franz de Paula, *Hofarchitekt*, 465, 708, 709.
Hildebrand Friedrich Karl, 457, 459.
— Johann Lucas, *Architekt*, 161, 230, 248, 297, 336, 340, 350, 351, 379, 387, 410 n. 207, 439, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 460, 464, 466, 549, 592 n. 89, 593 n. 95 u. 96, 594 n. 112, 594 n. 115, 594 n. 118, 597 n. 133, 603 n. 225, 617, 622, 634, 635, 637, 646, 654, 670, 675, 684, 688, 708, 734, 781 n. 111.
— Karl, 461.
— Kaspar, *Official*, 460.
— Leonhard, *Zimmermeister*, 460, 461, 462.
— Maria, 460.
— Maximilian, 461.
— Maximilian Hieronymus, 459.
— Maximiliana, 459, 460, 461, 462.
— Monoldi, *Hofkammerrath*, 461.
— Valentin, von, 451.
— Wolfgang, 462.
— Bemondi, *Unter-Silberkämmerer*, 460.
— de Harrens Anna, *Hofkammerraths-Witwe*, 460.
— von Prandau, die, *Ärzte*, 451.
— *Preussischer Baudirector*, 465.
Hildebrandt, siehe Hildebrand.
Hildebrant, „ „
Hildenbrand, „ „
Hillebrand, „ „
Hink Barthol., *Schuhmacher*, 697.
Hirschhauer, *Witwe*, 730.
Högl Elias, *Steinmetz*, 643.
Höglauer, die, *Steinmetze*, 454.
Höller Anton, *Jesuit*, 772 n. 2.
— Franz, *Jesuit*, 772 n. 2.
Höllinger Joh., *Bauschreiber*, 344, 634, 637, 642.
Hörl, siehe Hörle.
Hörle Joh. Franz, *Maler*, 326, 644, 777 n. 111.
Hösslin Bartholomaeus, *Silberhändler*, 102, 104.
Hötzel, Georg, *Hofgärtner*, 288.

Hoffmann Leopold, *Baumeister,* 364. 437.
Hofmeister L., *Stecher,* 786 n. 174.
Hohenberg Ferdinand, von, *Architekt,* 271, 290, 296, 297, 299, 326, 716, 786.
Hohenried, siehe Kanischbauer.
Holz Leopold, *kaiserl. Stuckgiesser,* 115.
Howora Fr. Anton, *Reichsgraf,* Berka von Duba und Leipa, 434.
Hübner, *Historiker,* 499.
Hueter Elias, *Wasserkünstler,* 398 n. 67.
Hütter Emil, *Radierer,* 385.
Hüttler Peter, *Bürger,* 445.
Huldenberg Daniel Erasmus, *Reichsgraf von,* 306, 307, 575, 607.
Hurber Lorenz, *Schlossermeister,* 123.
Huschin, die, *Grafen von,* 445.
Hyllebrand, siehe Hildebrand.

J.

Jacobi Joh. Karl, *Maler,* 635
Jahn Joh. Quirin, *Maler,* 41, 493.
Jänggl Franz, siehe Jänkl.
Jänkl Franz, *Maurermeister,* 427, 428, 429, 436.
Janckl, siehe Jänkl.
Jankel, „ „
Jancola Giov. Pietro, siehe Jänkl.
Jaun Christoph, *Thorwächter,* 288.
Ibrahim Bassa, *Grossbotschafter,* 593 n. 105.
Ichtersheim Fr. Ruprecht, v., *Bannerherr von und zu Hochfelden,* 310.
Jenet Sebastian, *Stecher,* 194 n. 309.
Jenner Cassian, *Ingenieur,* 722.
Jndau Johann, *Architekt,* 183 n. 150, 546.
Innocenz X., *Papst,* 37.
— XII., *Papst,* 46, 69.
Jörger, die, *Freiherren,* 518.
Johann Wilhelm, *Pfalzgraf bei Rhein,* 105, 624.
Joseph I., *Kaiser,* 103, 104, 107, 108, 112, 113, 115, 133, 134, 135, 147, 154, 157, 160, 168, 264, 265, 266, 267, 269, 272, 273, 283, 286, 287, 289, 290, 304, 368, 369, 371, 384, 392, 420, 424, 426, 441, 443, 447, 451, 452, 471, 472, 475, 476, 477, 482, 488, 500, 507, 509, 510, 512, 521, 549, 576, 590 n. 39, 602 n. 220, 602 n. 223, 694, 704, 713, 778 n. 111, 789 n. 251, 794 n. 354.
— II., *Kaiser,* 114, 262, 269, 290, 399 n. 93, 606 n. 260.
Joseph Friedrich zu Sachsen-Hildburghausen, 731.
Jungmann Joh. Georg, *Student,* 300.
Justiniani, siehe Giustiniani.
Juvara Filippo, *Architekt,* 56, 57, 59, 229, 663, 664, 665, 667, 668, 669, 670, 671, 672.
Ivara, siehe Juvara.

K.

Kainischbauer, siehe Kanischbauer.
Kaffel Joh., *Schlosser,* 429.
Kaltenhauser Franz, *Abt,* 164.
Kanal, siehe Canal.
Kanischbauer Joh., *Goldschmied,* 166, 778 n. 111.
Karl VI., *Kaiser,* 40, 93, 108, 111, 113, 133, 153, 165, 168, 171 n. 6, 266, 267, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 374, 384, 388, 391, 411 n. 225, 419, 420, 423, 442, 452, 476, 477, 488, 511, 517, 520, 528, 538, 539, 550, 556, 572, 590 n. 39, 599 n. 146, 605 n. 260, 611 n. 306, 615, 617, 623, 631, 635, 638, 646, 647, 655, 656, 669, 671, 673, 685, 694, 700, 723, 728, 755, 772 n. 2.
— der Grosse, 583 n. 7, 646.
— II., *König v. Spanien,* 70, 71, 115.
— Joseph Emanuel, *Erzherzog,* 632.
— von Lothringen, *Herzog,* 632.
— von Flandern, 646.
— Landgraf v. Hessen-Kassel, 712.
— Philipp von der Pfalz, 28, 719.
— von Karlshofen, Gotthard, 120.

Kauffmann Ang., *Malerin,* 54.
Kaunitz Dominik, *Graf,* 333.
— *Fürst,* 782 n. 111.
Kazler, *Vergolder,* 644.
Kees, *Registrator,* 632.
Keglevicz v. Buzin, Joh. Nep. *Graf,* 490.
Keller Franz, *Jesuit,* 772 n. 2.
Kenkel, die, *Künstlerfamilie,* 539, 546.
— Benjamin, *Stecher,* 499, 500, 512, 543, 548, 560, 561, 563, 566.
— J. J., *Stecher,* 499, 500, 601 n. 208.
— Sabine, *Miniaturmalerin,* 499.
Kendler Wolf, *Polier,* 221.
Khiesel Hans Friedrich, *Rentmeister,* 8.
— Maria Barbara, 8.
Khrätschmair Eva, 8.
— Jörg, *Tischler,* 8.
Kieninger, *Bildhauer,* 290.
Kilian, die, *Künstlerfamilie,* 547, 718.
— Barthol., *Stecher,* 85.
— Joh., *Kupferschmied,* 102, 104, 125.
— Phil., *Stecher,* 99.
— Wolfgang, *Stecher,* 104.
Kinsky, *Grafen,* die, 732.
Kircher Athanasius, *Pater, Gelehrter,* 33, 37, 43, 67, 504, 534.
Kirchner Gregor Wilh., *Kunstfreund,* 397 n. 65, 405 n. 201.
Kitzinger Nicolaus, *Baumeister,* 434.
Klauber Johann, *Stecher,* 628.
— Joseph, *Stecher,* 628.
Kleiner Salomon, *Stecher,* 300, 312, 325, 330, 355, 356, 358, 410 n. 215, 452, 453, 544, 546, 550, 647, 678, 724, 728.
Klenze, *Architekt,* 58.
Klieber J., *Bildhauer,* 784 n. 149.
Knacker, siehe Kracker.
Knecht Frigdian, *Abt,* 689.
Knoller Martin, *Maler,* 54.
Knox, *Steinmetz,* 440.
Köchl Philipp, *Steinmetz,* 645.
Kölbl Balthasar, *Tischler,* 221.
Köller David, *Steinmetz,* 120.
Königseck, *Gräfin,* s. Trautson Katharina.
Königseck-Erbs, *Graf,* 468.
Kohl Franz, *Bildhauer,* 267, 290.
Kollonitsch, *Cardinal,* Leopold Sigmund, *Graf,* 84, 102, 423, 654, 715.
Kozeluch F., *Radierer,* 284.
Krack, siehe Kracker.
Kracker Adam, *Bildhauer,* 101, 103, 118, 121, 132, 452, 512, 603 n. 225.
— Tobias, siehe Adam.
Kraker, siehe Kracker.
Kraus Ulrich Joh., *Stecher,* 85, 234, 281, 539, 546, 548, 570, 576.
Kristian, siehe Cristiani.
Kuenburg Max Gandolph, *Erzbischof,* 201, 202, 205, 214, 225.
Künischbauer, siehe Kanischbauer.
Küsell, siehe Küssel.
Küssel, die, *Stecherfamilie,* 85, 547.
— Math., *Stecher,* 80, 181 n. 124, 182 n. 130, 245.
— Melchior, *Stecher,* 181 n. 124.

L.

Lacy, *Graf,* 260.
Lähner Franz, *Tischler,* 222.
Lambeck, *Gelehrter,* 517.
Lamberg Leopold, *Graf,* 328.
Lambrecht Georg, *Th. Doctor,* 422.
Lanfranco, *Maler,* 352.
Lang, *Bildhauer,* 290.
Langer Franz Anton, *Kanzler,* 740, 742.
— Maria, 461.
Lanzani Andreas, *Maler,* 352.
Laubmann Phil. Karl, *Maler,* 143.
Laudon, *Feldmarschall,* 260.
Leber Heinrich, *Bauzahlmeister,* 616.
Lebrun, *Maler,* 5, 595 n. 131.
Lecher Sophie, siehe Fischer.
Lechleitner, *Ingenieur,* 98.
Lechner, siehe Lecher.
Leibniz Gottfr. Wilhelm, *Philosoph,* 3, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 529, 635, 636, 709, 712, 726, 770, 776, 794 n. 354.
Leitner Hans, *Drechsler,* 221.

Lember Andreas, *Steinbruchbesitzer,* 643.
Lenglet Claudius, *Saal-Thürhüter,* 445.
Lennep, *Hofmeister,* 318.
Leopold I., *Kaiser,* 10, 13, 51, 67, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 94, 95, 101, 103, 104, 113, 114, 115, 117, 119, 137, 153, 157, 160, 162, 168, 184 n. 156, 186 n. 205, 261, 263, 264, 265, 266, 273, 288, 289, 292, 305, 306, 392, 419, 420, 424, 426, 434, 452, 471, 472, 474, 475, 476, 480, 482, 496, 510, 517, 575, 583 n. 8, 584 n. 36, 590 n. 39, 599 n. 146, 602 n. 220, 617, 629, 694, 769.
— II., *Kaiser,* 676.
— Johann, *Erzherzog,* 166, 624.
— Joseph, *Erzherzog,* 103.
— Wilhelm, *Erzh.,* 43, 186 n. 205, 529.
Lerch J. M., *Stecher,* 96, 184 n. 160, 546.
Lercher Christoph, *Buchdrucker,* 451.
Leuenstein, siehe Riedl.
Lidl J. J., *Stecher,* 631, 774 n. 44.
Liechtenstecher G., *Stecher,* 385.
Liechtenstein, die, *Fürsten,* 338.
— Alois, *Fürst,* 359.
— Anton, „ 383, 521.
— Franz, „ 406 n. 206.
— Johann Adam Andreas, *Fürst,* 304, 327, 328, 331, 337, 338, 349, 354, 406 n. 206, 447, 518.
— Johann Wenzel, 782 n. 111.
Ligorio Pirro, *Architekt,* 55, 532, 535, 606 n. 260 n. 263.
Lobeck Tobias, *Stecher,* 85.
Lodron Paris, *Erzbischof,* 201, 213.
Longueval von Bucquoi Ferdinand, de, *Graf,* 169.
Loraghi, die, siehe Luragho, 76.
Loragho, die, siehe Luragho, 249.
Lorrain Claude, *Maler,* 154, 628.
Loth Georg, *Kammermaler,* 186 n. 205.
— Joh. Ulrich, 186 n. 205.
— Karl, *Maler,* 105, 109, 186 n. 205, 434, 584 n. 36, 586 n. 36.
Lotto Carlo, siehe Loth Karl.
Lubomirska, siehe Theresia Katharina v. Neuburg.
Luca Francesco, *Maler,* 54.
— Giovanni di, *Maler,* 54.
— Giovanni, *Baumeister,* siehe Hildebrand.
Lucera, *Herzog v.,* siehe Gallas Mathias.
Lucott, *Kammerfrau,* 628.
Ludwig XIV., *König von Frankreich,* 66, 603 n. 223.
— von Braunschweig, 500.
Lunghi, die, *Architekten,* 76.
— Martino I., *Architekt,* 176 n. 72.
— Martino II., *Architekt,* 63, 64, 65, 177 n. 77.
— Onorio, *Architekt,* 176 n. 72.
Luragho, die, *Architekten,* 17, 27, 76, 249.
— Anselmo, *Architekt,* 27, 201.
— Carlo, *Architekt,* 27.
— Christoph de, *Architekt,* 27.
— Hans de, *Architekt,* 27.
— Martino, *Architekt,* 27.
— Rocco, *Architekt,* 27, 201.
Luti Benedetto, *Maler,* 66.

M.

Mack Alois, *Maler,* 235.
Mader Georg Christoph, *Baumeister,* 677.
— Johann, *Bildhauer,* 645, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 777 n. 111, 785 n. 162.
— Joseph, *Ritter v., Numismatiker,* 676, 785 n. 157.
Maderna Carlo, *Architekt,* 42.
Maderni Manfredi, *Stuccatorer,* 410 n. 207.
Maderer, siehe Mader.
Madeser, „ „
Mäder, „ „
Maes Govaert, *Maler,* 176 n. 70.
Mändl Bernhard, *Bildhauer,* 10, 211, 212, 215, 217, 218, 242, 395 n. 19.

Männl J., siehe Mändl.
Männl Jakob, *Stecher*, 213.
Magalotti Lorenzo, *Graf*, 65.
Magdalena, *Erzherzogin*, 487.
Maggi Antonio, di, *Baumeister*, 173 n. 25.
Managetta, *Landschafts - Akademielehrer*, 617.
Manmacher Mathias, *Bildhauer*, 147.
Mannini Ant., *Architekt*, 623.
Mansard J. B., „ 229, 761.
— J. H., *Architekt*, 671.
Mansfeld-Fondi Heinrich Franz, *Graf*, 303, 304, 305, 306, 308, 313, 314, 317, 320, 323, 456.
Manzoli, *Senator*, 596 n. 133.
Maratta Carlo, *Maler*, 25, 26, 38, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 65, 66, 69, 70, 76, 178 n. 86, 180 n. 113, 222, 293, 347, 352.
Marco d'Aviano, *Kapuziner*, 77, 84, 180 n. 115.
Marchi Giov. Pietro, *Graf*, 538, 573, 607 n. 266, 608 n. 266, 770.
Mardoneli Fr. X., siehe Martinelli Fr. X.
Mardonelli, siehe Martinelli.
Margerita, *Infantin von Spanien*, 80.
Maria Anna, *Erzherzogin*, 444, 487, 632.
— *Königin von Portugal*, 549.
— Christine, *Erzherzogin*, 444.
— Elisabeth, *Erzherzogin*, 492.
— Josepha, *Erzherzogin*, 715.
— — *Königin von Sachsen-Polen*, 498.
Maria Theresia, *Kaiserin*, 111, 266, 269, 271, 273, 290, 293, 294, 300, 301, 465, 501, 514, 697, 698, 699, 706, 714.
Mariette, *Kunstschriftsteller*, 455, 609 n. 272.
Marino, *Maler*, 39.
Marinoni Giacopo, *Mathematiker*, 451, 459, 460, 517, 519, 616, 617, 684.
Mario de Fiori, *Blumenmaler*, 54, 176 n. 60, siehe Nucci.
Marlborough, *Feldherr*, 691.
Marolles, *Abbé*, 180 n. 119.
Maron Ant., *Maler*, 290.
Marot Daniel, *Stecher*, 545,
— Jean, *Stecher*, 285, 544, 545, 609 n. 277.
— L., *Stecher*, 286.
Martin J. H., *Stecher*, 631, 774 n. 44.
Martinelli, die, *Baumeister*, 76, 336, 348, 358.
— Anton Erhard, *Baumeister*, 326, 341, 345, 346, 347, 404 n. 197, 405 n. 201, 677.
— Domenico, *Architekt*, 327, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 359, 405 n. 201, 405 n. 203, 677, 763.
— Franz, *Baumeister*, 326, 345, 346, 347, 404 n. 201, 405 n. 201, 429, 430, 436, 677.
— Franz X., *Baumeister*, 405 n. 201.
— J. A., *Baumeister*, 237.
— Johann, *Baumeister*, 341, 345.
— Joh. Bapt. I., *Baumeister*, 347, 405 n. 201.
— — — II., *Baumeister*, 346, 347.
— Joseph Franz, *Baumeister*, 346, 347.
— Maria Theresia, *Nonne*, 347.
— Philipp Franz, *Baumeister*, 341, 345, 347, 677.
Martinelli, ein, 404 n. 201.
Martinez de Chieves Antonius, *Cardinal*, 64, 177 n. 72.
Martinitz Max Guidobald, von, *Graf*, 328, 349, 403 n. 158.
Martino, Conte di San, siehe Sanmartino Marco.
Martinolli, siehe Martinelli.
Marx Andreas, *Bildhauer*, 21.
Mathiese, siehe Mattielli.
Mathaus Theodor, *Stecher*, 43.
Mathei, *Ingenieurhauptmann*, 705.
Mathias, *Kaiser*, 6, 262, 263, 267, 268.

Mathias von Görz, *Maler*, 25, 173 n. 19.
Matielli, siehe Mattielli.
Matthielly, siehe Mattielli.
Mattieli, siehe Mattielli.
Mattielli Lorenzo, *Bildhauer*, 166, 190 n. 227, 326, 389, 391, 440, 624, 644, 645, 646, 648, 673, 674, 756, 777 n. 111, 778 n. 111, 779 n. 111, 780 n. 111.
— Vicentino, *Bildhauer*, 778 n. 111.
Maxmilian II., *Kaiser*, 29, 252, 262.
— III., *Erzherzog*, 29.
— Emanuel, *Churfürst von Bayern*, 718, 778 n. 111.
— von Hannover, *Prinz*, 287.
Mayer, *Bereiter*, 320, 324.
Mayer P., *Stecher*, 109.
Mayern Daniel Joseph, *erzbisch. Vicar*, 740, 742.
Mazarin, *Cardinal*, 691.
Mazza Vicenzo, *Architekt*, 626.
Melkh Martin, *Maler*, 236, 238.
Mellagen Hugo, *Pater*, 621.
Menestrier, *Schriftsteller*, 531.
Mengs Raphael, *Maler*, 54.
Messerschmidt Fr. X., *Bildhauer*, 111.
Metelli, *Maler*, 597 n. 133.
Metterer, *Bildhauer*, 674, 675.
Meyer, siehe Mayer.
Meyern, siehe Mayern.
Meytens, Martin van, *Maler*, 290.
Michelangelo Buonarroti, 48.
— da Todi, siehe Ricciolino.
Mikrowiz, siehe Mitrovitz.
Minderhout G., *Maler*, 545.
— Hendrik van, *Maler*, 545.
Minozzi Flaminio, *Architekt*, 626.
Mitelli, siehe Metelli.
Mitrovitz, die, *Grafen*, 14, 387.
— Franz Christoph, *Graf*, 694.
— Joh. Wenzel, *Graf*, 387, 579, 690, 691, 692, 693, 697, 698, 700, 787 n. 198.
— Maria Elisabeth, *Gräfin*, 387, 692.
— Maria Josepha, *Gräfin*, 695.
Mitterstiller, *Garderobemeister*, 413 n. 245.
Mogalli C., *Stecher*, 109.
Mölk Joseph Adam, *Ritter v., Maler*, 238.
Moliaert, siehe Mouliaert.
Moll Balth., *Bildhauer*, 290.
Mollard, die, *Grafen*, 517.
Monari Giac., *Architekt*, 626.
Monath, P. C., *Verleger*, 547, 548.
Monnacher, siehe Manmacher.
Montalegre Joseph, von, *Stecher*, 605 n. 260.
Montani G. B., *Stecher*, 174 n. 41.
Montfaucon P., *Gelehrter*, 543, 544, 580.
Montoyer, *Architekt*, 708.
Morgner Sophie, siehe Fischer.
Morosini, *Procurator*, 68.
Moser, die, *Bürgerfamilie*, 425.
— Karl Leopold Friedrich, *nied. öst. Regierungsrath*, 425.
Mouliaert Maria Mechthilde, 169.
Müller, *Ingenieur und Geograph*, 519, 604 n. 237.
— Marcus, *Vergolder*, 444.
Müllinger Stephan, *Maurermeister*, 221.
Muller, siehe Rauchmüller.
Mungenast Franz, *Architekt*, 688, 689.
Murbeck Joh. Christ., *Goldschmied*, 102, 104, 119, 191 n. 253, 194 n. 315.
Murpökh, siehe Murbeck.

N.

Neiner Josepha, 488.
— Mathias, 488.
Nessel, *Gelehrter*, 517.
Neuhof, *Schriftsteller*, 535.
Neumann Joh. Balthasar, *Architekt*, 377, 379, 462, 463, 674.
— Johann Georg, *Vicar*, 742.
Neupauer Joh. Christian, *Architekt*, 730, 732, 733, 734.
Newton, *Gelehrter*, 529, 711.

Nicodemus, *P., Guardian,* 749.
Nicolai Georg, *Stecher,* 293, 294, 296, 298, 299, 300, 400 n. 117.
Nointel, *Marquis,* 534.
Notre, Le, *Gartenkünstler,* 290.
Noyers, de, 607 n. 263.
Nucci, siehe Fiori, Mario de.

O.

Obrist Joseph, *Kupferschmied,* 645.
Odescalchi D. Livio, *Graf,* 178 n. 86.
Oekl, siehe Öttl.
Ördödy, siehe Erdödy.
Ördtl, siehe Öttl.
Oeser Friedr., *Maler,* 673, 675.
Öttel, siehe Öttl.
Öttl Christian, Alexander, *Baumeister,* 286, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 412 n. 241, 429, 436, 501.
— Christoph, siehe Christian, *Baumeister.*
— Joh. Jakob, *Baumeister,* 364, 365, 412 n. 235.
— *Dr.,* Joseph Anton, *Hofkriegsrath,* 365.
— Susanna, 365.
Orban, *P., Mathematiker,* 39.
Orffyré, siehe Orffyreus.
Orffyreus, *Dr.,* Joh., Ernst Elias, *Physiker,* 712, 713.
Orsi, die, *Architekten,* 17, 27, 76, 201.
Orsolino, siehe Orsi.
— Antonio, *Architekt,* 27.
— Domenico, *Architekt,* 27.
— Giovanni I., *Architekt,* 27.
— Giovanni II., *Architekt,* 27.
Ortelio, *Schriftsteller,* 535.
Ospel Anton, *Baumeister,* 623.
Otto Joh. Melchior, *Hofmaler,* 20.
Ottobuoni, *Cardinal,* 178 n. 86, 606 n. 263, 664.
Ottoni, *Bildhauer,* 179 n. 99.

P.

Pacassi, siehe Paccassi.
— *Hofkriegsrath,* 191 n. 247.
Paccassi Anton, siehe Nicolaus.
— Johann, *Architekt,* 114, 115, 141, 295, 400 n. 120.
— Leonardo, *Architekt,* 140, 141, 191 n. 244, 295.
— Lucia, 140.
— Nicolaus, *Architekt,* 115, 267, 290, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 347, 400 n. 120.
Paintema, *Barone,* die, *Ärzte,* 2, 767, 768.
— *Dr.,* Joh. Ign., *Baron,* 769, 770.
— Paima von, 770.
Palffy, die, *Grafen,* 778 n. 226.
Palko Karl, *Maler,* 626.
— Franz, *Maler,* 633.
Palladio, *Architekt,* 55, 57, 367, 525, 535, 659.
Pallavicini, *Abbate,* 40.
Pannini, *Maler,* 626.
Partinelli Lorenzo, *Maler,* 154.
Patuzzi, *Bildhauer,* 290.
Pauhoff Emanuel, *Goldschmied,* 102, 104, 119, 122.
Pautre Jean, le, *Maler,* 38, 44.
Payer Joh. Georg, *Maler,* 148.
Payne Georges, 711.
Payr Elias, *Hofschnürmacher,* 697.
Pechmann, Anton Ludwig, von, 773 n. 20.
— Christian Ludwig, von, 620, 773 n. 20.
— Maria Gertrud, von, 773 n. 20.
— Martin Günther, von, 773 n. 21.
Pellegrini Antonio, *Maler,* 459, 460, 683, 717, 789 n. 253, 790 n. 253.
Pendel, siehe Bendel.
Pendl Joh. B., *Bildhauer,* 191 n. 262.
Perckhmayr Adam, siehe Pürkhmann.
Permoser Balthasar, *Bildhauer,* 103, 212.
Peskovitz, *Graf,* 405 n. 201.
Peter, *Czar,* 286.
Petrucci, *Architekt,* 346.
Petucci, siehe Beduzzi.

Peuchel Jakob Achaz, *Wachsbossierer*, 21.
— Georg Abraham, *Maler*, 21.
Pfäffinger J. Th., *Bildhauer*, 395 n. 19.
Pfeffel Joh. Andreas, *Stecher*, 85, 284, 309, 402 n. 152, 452, 469, 506, 539, 546, 549, 559, 560, 577, 607 n. 266, 626, 686, 786 n. 174.
— — jun., *Stecher*, 549.
Philipp IV., *König von Spanien*, 591 n. 45.
— Philipp V., *König von Spanien*, 154.
— Ludwig von Holstein-Wiesenburg. 375.
Philippi, *Graf*, 405 n. 201.
Philippon Adam, *Stecher*, 44.
Picchetti, die, 50, 222.
— Bartolomeo, *Architekt u. Antiquar*, 73.
— Francesco Antonio, *Architekt und Antiquar*, 72, 73, 579.
Picchiani, siehe Picchetti Franc. Ant.
Picchiatti, siehe Picchetti.
Pichler, *Bildhauer*, 290.
Pichler Johann, *Bildhauer*, 98, 99.
Pietri, Pietro di, *Maler*, 46.
Pignatelli, die, *Fürsten*, 374, 375.
— Maria Anna Josepha, s. Althan.
Pilati, *Baron*, Joseph, de Tassoul, 770, 794 n. 354.
— Julius, *Baron*, 794 n. 354.
— Vincenzo, *Baron*, 794 n. 354.
Pinon Niclas, *Dr.*, 697.
Piretti, siehe Beretti.
Pizzoli Giac. Ant., *Maler*, 623.
Placidus, *Abt*, 235.
Planta Leopold, *Abt*, 689.
Platzer V., *Bildhauer*, 290.
Po Jacopo, del, *Maler*, 179 n. 108.
Po Teresina, del, *Malerin*, 179 n. 108.
Poccassi, siehe Paccassi.
Poli Barthol., *Maler*, 609 n. 272.
Pomis Pietro, da, *Maler u. Architekt*, 136.
Pontius Paul, *Stecher*, 43.
Pornacini Ludwig, *Freiherr von*, siehe Burnacini.
Porta Giov. Battista, della, *Künstler*, 530.
Porttenfeld, *Baron, von*, 141, 495.
Posch Joh. Adam, *Hofkupferschmied*, 191 n. 250.
Posch, *Bildhauer*, 290.
Poussin, *Maler*, 530, 531, 607 n. 263.
Pozzo Andrea, *Maler*, 25, 34, 36, 76, 86, 88, 186 n. 202, 332, 338, 403 n. 163, 438, 439, 468, 479, 525, 530, 626, 632, 724, 781 n. 111.
Prandauer Jakob, *Baumeister*, 687, 688, 689, 690, 724.
Prainer, siehe Preuner.
Prenner, *Maler und Stecher*, 400.
Preuer A., 777 n. 103.
Preuner Wolfg. Wilhelm, *Zeugoberlieutenant*, 117.
— Max, *Graf, Feldmarschall*, 592 n. 90.
— Philipp Christoph, *Graf, General-Feldzeugmeister*, 592.
Preuner, *Stecher*, 649.
Prié, *Marquis* de, Ercole Giuseppe Lodovico, 702, 703, 704.
Prixner, *Radierer*, 786 n. 174.
Procaccini, *Maler*, 47, 178 n. 86.
Prodi Marco, *Stuccateur*, 115.
Proesner Simon, *Visierschneider*, 697.
Prokoff, siehe Prokop.
Prokop Joh. Ferd., *Bildhauer*, 99, 645, 683, 692, 694, 695, 696, 787 n. 195.
Prokop, *Bildhauer*, 290.
Prunner, *Architekt*, 688.
Pürkhmann Adam, *Tapezierer*, 217, 220, 221, 236.
Puthon, *Baron*, 386, 387.
Pyretti, siehe Beretti.

Q.

Quadri Luigi, *Maler*, 626.
Quadria, siehe Quadrio.
Quadrio Antonio, *Stuccatorer*, 139.
— Giulio, *Maler*, 139.
— Hans, di, *Modelleur*, 140.

Quaglia, siehe Quadrio.
Quaglio, „ „
Qualeus, „ „
Qualia, „ „
Qualia, *Theaterarchitekt,* 263.
Quardi Stephan, 585.
Quarient, von Ral, *nieder.-österr. Regierungsrath,* 715.

R.

Raballiati J. W., *Zeichner,* 628.
Rabutin Dorothea Elisabeth, *Gräfin von Bussi,* 374, 375, 384.
— Johann Ludwig, *Graf v. Bussi,* 375.
Rad Christoph, *Goldschmied,* 102, 104, 119, 122, 191 n. 255.
Raffael d'Urbino, *Maler,* 38, 46, 49, 54, 178 n. 86.
Raitenau Wolf Dietrich, von, *Erzbischof,* 210.
Raoux,, *Maler,* 606 n. 260.
Rappach, die, *Adelsfamilie,* 518.
— Karl Ernst, von, 616, 618.
— Maria Margaretha, siehe Trautson.
Rauchmiller, siehe Rauchmüller.
Rauchmüller Heinrich Ernst, *Kammerdiener,* 100, 109.
— Johann, 99.
— Maria Karolina, 103.
— Mathias, *Bildhauer,* 96, 97, 98, 99, 100, 102, 116, 120, 121, 125, 185 n. 187, 373.
Matthaeus, siehe Mathias.
— N. N., siehe Mathias.
Re Mario Antonio, dal, *Stecher,* 611, n. 306.
Reali Steffano, *Bildhauer,* 111, 112.
Regal, *Freiherr v., General,* 704, 705.
Reichle, *Bildhauer,* 140.
Reitenberger Theresia, 461.
Rembshart C., *Stecher,* 234, 245, 687.
Reni Guido, *Maler,* 49.
Renner Jer., *Radierer,* 202.
Renz Michael, *Stecher,* 605 n. 260, 606 n. 260.
Resta Sebastiano, *P., Kunstsammler,* 70.
Retz, siehe Rez.
Rez Stephan, *Maler,* 10.
Ricci Seb., *Maler,* 683.
Ricciolini Michel Angelo, *Maler,* 38, 40, 44, 52, 59.
— Nicolo, Maler, 52.
Richter Benedict, *Medailleur,* 145, 146, 504, 519, 611 n. 306, 656, 725, 726.
— Joh. Edmund, *Bildhauer,* 676.
Rieder Katharina, 365.
Riedl Gottlieb Anton, *Zeichner,* 243.
Riedl von Leuenstern, *Schlosshauptmann,* 110.
Rigari Vitt., *Maler,* 782 n. 111.
Rigaud, *Maler,* 535.
Riperda, Duca di, 376.
Robert, *Abt,* 408 n. 206.
Röhrig Joh. Georg, *Steinmetz,* 645.
Römblmayer Andreas, *Maler,* 21.
Rösch Aemilian, *Zeichner,* 234.
Röz, siehe Rez.
Roffrano Girolamo, *Marchese di,* 730, 732.
— Maria Theresia, s. Brechainville.
Roley, *Mechaniker,* 467.
Romanelli, *Maler,* 74.
Romano Giulio, *Maler,* 658.
Rosa, *Maler,* 48.
Rosa Joseph, *Maler,* 290.
Roschmann Anton, *Schriftsteller,* 32.
Rosenbaum, siehe Rottmayr.
Rosenfeld Ludwig Rudolph, 616.
Rosenhain, siehe Rottmayr.
Rosenstingl Franz, *Architekt,* 183 n. 150, 681.
Rossi Domenico, *Architekt,* 139.
— Hieronymus, *Stuccator,* 139.
— Niccolo, *Maler,* 735.
Rousseau J. J., *Philosoph,* 455.
Rottmayr Johann Franz Michael, von Rosenbrunn, *Maler,* 10, 109, 212, 235, 267, 331, 332, 389, 391, 395 n. 19, 397 n. 45, 398 n. 83, 421, 430, 584 n. 36, 585 n. 36, 586 n. 36, 588 n. 36, 644, 645, 724, 771 n. 111.

Rottmayr Maria Helena, 585 n. 36.
Ruedhart Philipp, *Steinmetz,* 221.
Rudolf II., *Kaiser,* 6, 15, 178 n. 86, 192 n. 264, 262.
Rudolph Konrad, *Bildhauer,* 111, 190 n. 227, 624, 625, 762, 778 n. 111.
— Maria Anna, 190 n. 227.
Rudolpher, siehe Rudolph.
Rudorf, siehe Rudolph.
Ruef Matthaeus, siehe Mathias.
— Mathias, *Maler,* 635.
Rugendas, *Maler,* 186 n. 206.
Rummel Franz Ferdinand, *Freiherr v., Bischof von Wien,* 134, 638.
Rupp Johann, *Hofbauplatzcontrolor,* 298.
Russagnoti, siehe Buffagnoti.

S.

Sacchetti Giov. Batt., *Architekt,* 671.
Sacchi, *Maler,* 48.
Sagmüller Joh., siehe Haggenmüller.
Safranno, *von, Hofkammerrath,* 405 n. 201.
Salm, die, *Grafen,* 518.
— Karl Dietrich, *Fürst,* 148.
— -Neuburg, 134.
Salvinioni, siehe Scalvinioni.
Sambach Casp., *Maler,* 299.
Sanchez, Don Alfonso, 530.
Sandrart Joach., *Maler,* 99, 549, 588 n. 36.
San Gallo Antonio, di, *Architekt,* 659, 668.
Sanmarchi, siehe Sammartino.
Sanmartino Marco, *Conte,* 38, 44, 51, 52.
Santafede Fabrizio, *Künstler,* 530.
Santi Domenico, *Maler,* 596 n. 133.
Santini, siehe Bussi.
Saphoi Hans, *Architekt,* 147.
Sarnthein Franz Ludwig, *Graf von,* 721.
Sattler Joh. Michael, *Maler,* 218.
Sauter Jerem., *Uhrmacher,* 201.
Savoja, *Madame di,* 607.
Savoya Luigi Pio di, *Musikdirector,* 625.
Sbarra Francesco, *Dichter,* 181 n. 124, 182 n. 130.
Scalfurotto Giovanni, *Architekt,* 659.
Scalvignion, siehe Scalvinioni.
Scalvignon, siehe Scalvinioni.
Scalvinioni Franz Christoph, 598 n. 146.
— Hieronymus, *Baron v.,* 471, 472, 598 n. 146, 599 n. 146.
— Joh. Bapt., von, 599 n. 146.
— Isabella, von, 599 n. 146.
Scamozzi Vincenzo, *Architekt,* 57, 213, 525.
Scandellari Pietro, *Architekt,* 626.
Scaramuzzia, *Maler,* 352.
Schaumberger Joh. Martin, *Maler,* 236, 238.
Schaumburger, siehe Schaumberger.
Schenacher Joh., *Messner,* 720, 721.
Schenneck, siehe Schönneck.
Scherffenberg, *Graf von, Dompropst,* 222.
Schierendorf Christ. Jul., v., 767, 770.
Schinkel, *Architekt,* 58.
Schletterer Jakob, *Bildhauer,* 454, 673, 674, 675.
Schlick, die, *Grafen,* 14, 387, 517, 518.
— Leopold Anton Joseph, *Graf,* 387, 559, 695, 700.
— Leopold Joseph, *Graf,* 691, 696, 698.
Schlüter A., *Bildhauer u. Architekt,* 185 n. 187, 494, 672.
Schmerling Wilh., von, *Abt,* 688.
Schmidt Franz Anton, *Notar,* 608 n. 266, 767, 770.
— Peter Paul, *Maler,* 444.
— Joh. Mart., *Maler,* 190 n. 227, 588 n. 36, 589 n. 38.
— Nicolaus, *Notar,* 608 n. 266.
Schmied Joh. Georg, *Maler,* 430, 431, 589 n. 38, 590 n. 39, 648.

Schmitt Mathias, *Maler*, 221.
Schmutzer J. A., *Stecher*, 544, 631, 687, 782 n. 111.
Schnobel Joh., *Maler*, 486.
Schönborn, die, *Grafen*, 376, 379, 517.
— Eugen Erwein, von, 413 n. 260.
— Friedrich Karl, 376, 695.
— Philipp Franz, *Fürstbischof*, 462.
Schönneck Joh., *Schlosser*, 324, 402 n. 151.
Schönnegel, siehe Schönneck.
Schönnickl, siehe Schönneck.
Schöpf Joseph, *Maler*, 54.
Schoer, siehe Schoor.
Schöttl Joseph, *Hofthürhüter*, 515, 520.
— Theobald, *Mathematiker*, 515, 770.
Schokhothnik Max, *Bildhauer*, 143.
Schoor, die, *Maler*, 31.
— Abraham, „ 31.
— Anthoni, „ 31.
— Franz, „ 31.
— Gilliam, „ 31.
— Henricus, „ 31.
— Jan, „ 31.
— Jaques, „ 31.
— Judocus, „ 31.
— Louis, „ 31.
— Ludovicus, „ 31.
— Ludwig, van, „ 30.
— Lukas van, „ 30.
— Pavel, „ 31.
Schor, die, *Maler und Architekten*, 26, 28, 29, 31, 32, 35, 42, 45, 46, 50, 51, 54, 56, 65, 66, 70, 72, 74, 76, 222, 348, 533, 605 n. 260, 722.
— Andreas, 30.
— Anna Angelica, 30, 45.
— Christoph, 30, 38, 45, 69, 70.
— Egydius, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 44, 45, 46, 47, 52, 722.
— Giovanni van, 30.
— Gustav, siehe Christoph.
— Johann d. Ält., 29, 30, 31, 37, 174 n. 31.
Schor, Joh. Bapt. Ferdinand, 26, 28, 29, 30, 37, 38, 40, 45, 51, 52, 55, 62, 63, 74, 174 n. 41, 175 n. 41, 175 n. 48, 605 n. 260, 719, 722.
— Johann Paul, 30—35, 37—47, 52, 53, 59, 62, 63, 65, 67, 175 n. 41, 180 n. 113.
— Nicolaus, van, 30.
— Philipp, 30, 31, 38, 45, 46, 51, 52, 62, 63, 65, 69, 70, 176 n. 70.
— Stephan, 30.
— Ursula, siehe Tax.
Schorre, siehe Schoor.
Schrattenbach Wolf Hannibal, *Graf von*, 228.
Schreier Adam, *Rathsherr*, 429, 730, 770.
Schütz Karl, *Zeichner*, 299.
Schulenburg, die, *Adelsfamilie*, 517.
Schuppen Jakob, van, *Maler*, 683.
Schwäbl Joh., *Bildhauer*, 216, 218, 219, 226, 236.
Schwärtzel Jakob, *Bürger*, 730.
Schwandtner Joachim Georg, *Edler v.*, 429, 440.
— Johann Richard, *Edler v.*, 429.
Schwarzburg-Sondershausen Christian Wilh., von, 528.
Schwarzenberg, die, *Fürsten*, 23, 315, 517.
— Adam Franz, *Fürst*, 306, 309, 310, 314, 317, 319, 323, 325, 364, 399 n. 105, 632, 643.
— Adolph, *Fürst*, 787 n. 204.
— Maria Ernestine, 23.
Sciassia Domenico, *Architekt*, 164, 194 n. 309, 486.
Scippen, siehe Schuppen.
Sclavioni, siehe Scalvinioni.
Scoria, siehe Schor.
Sdampilia, *Hofpoet*, 628.
Sedelmayer Jeremias Jakob, *Stecher*, 51, 499, 500, 546, 550, 609 n. 272, 687.
— Sabine, 499.
Seidlitz J. G., *Medailleur*, 399 n. 100.
— Wolfgang, siehe — Seidlitz J. G.

Seilern, die, *Grafen von,* 517.
Serena Vittoria, *Stecherin,* 139.
Seregno Vincenzo, *Architekt,* 139.
Sereni, siehe Serenio.
Serenio Alessandro, *Stuccatorer,* 21, 137, 138.
— Giuseppe, *Stuccatorer,* 21, 137, 139.
Serini, *Graf von,* 93.
Serlio, *Architekt,* 55, 57, 58, 525, 535, 573.
Sichnit Martin, *Stecher,* 514, 604 n. 231.
Sicking, *Baron von,* 40.
Siegmund Karl von Chiemsee, *Bischof,* 206.
Sigrist Franz, *Maler,* 604 n. 231.
— J. M., *Stecher,* 514.
Sinzendorf, die, *Grafen,* 517, 518.
— Ludwig, *Graf,* 700.
— Sigmund Rudolf, *Graf,* 652.
Sixtus IV., *Papst,* 177 n. 72.
— V., *Papst,* 660.
Skippen, siehe Schuppen.
Sobieski Johann III., *König von Polen,* 77.
Socella Benedict, von, 730.
Solari Santino, *Architekt,* 212, 213, 215.
Sole, dal, *Maler,* 631.
Solimena Francesco, *Maler,* 595 n. 131, 596 n. 133, 597 n. 133.
Sommervogel Anton, *Schlosshauptmann,* 288.
Soria, siehe Schoor.
Souches Karl Ludwig, de, *Graf,* 733, 734.
Souchin, *Gräfin, geb. Aspremont,* 697.
Spacchi M. A., *Stecher,* 60.
Spadafora Adriano, *Künstler,* 530.
Sparre, *Cavalier,* 574.
Spazio, die, *Architekten,* 25.
Specchi, *Architekt,* 57, 58.
Spedazzi, *Astronom,* 517.
Sperling Hieronymus, *Stecher,* 647, 678.
Spierendorf, siehe Schierendorf.
Spillmann Maria Karolina, s. Rauchmüller.
Sprenger Ulrich, *Bürgermeister,* 719, 724.
Stampart, *Maler und Stecher,* 400 n. 117.
Stanetti Giovanni, *Bildhauer,* 99, 103, 132, 512, 603 n. 225, 647, 676, 777 n. 111.
— Helene, 644.
Starhemberg, die, *Grafen,* 487, 517.
— Erasmus, *Graf,* 405 n. 201.
— Guido, *Graf,* 405 n. 201.
— Ottokar, *Graf,* 405 n. 201.
— Rüdiger, *Graf,* 304.
— Thomas Gundacker, *Graf,* 490, 491, 521.
Steidl Melchior, *Maler,* 718.
Steinböck, die, *Steinmetze,* 103.
— Adam, *Steinmetz,* 103.
— Andreas, *Steinmetz,* 103, 319, 324, 429, 643, 777 n. 111.
— Ferdinand, *Steinmetz,* 103, 645.
— Veit, *Steinmetz,* 102, 103, 120, 429.
Steinle Matthaeus, s. Steinle Mathias, 603 n. 225.
— Mathias, *Bildhauer,* 402 n. 153, 431, 589 n. 38, n. 39.
Steindl, siehe Steinle.
Steinel, siehe Steinle.
Steinl, siehe Steinle.
Steinhauser Arnold Werner, *Ingenieur,* 376, 396 n. 35, 451, 617.
Steinpichler Franz, *Maler,* 139, 140.
Steinpöckh, siehe Steinböck.
Stella, *Graf,* Rocco, 383, 519, 604 n. 236.
Stengg Andreas, *Maurer,* 9.
Steyerer P., *Gelehrter,* 517.
Stockhammer, die, *Edlen von,* 259.
— *Dr.,* 616.
Stöber Benedict, *Bildhauer,* 512, 603 n. 225, 635.

Stöber Maria Anna 603 n. 225.
Storck, *Graf*, 405 n. 201.
Storm, siehe Gravesande.
Stradtmann-Batthyanyi, *Fürsten*, 374, 727.
— die, 496, 517.
— Anton, *Graf*, 169.
— Theodor Alhtet Heinrich, 133, 168, 169, 374.
— Wilhelm, 169.
Strickhner Franz, *Bildhauer*, 644.
Strubi Cav., siehe Strudel, 186 n. 206.
Strudel, die, *Künstler*, 76, 97, 186 n. 202.
— Dominik, *Ingenieur*, 83, 97, 104, 105, 113, 114, 450.
— Jakob, *Bildhauer*, 105.
— Johann Wilhelm, *Baron*, 109.
— Leopold, 111.
— Maria, 105.
— Paul, *Bildhauer*, 75, 83, 97, 98, 101, 104, 105, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 125, 132, 143, 151, 155, 189 n. 219, 190 n. 232, 200, 319, 391, 450.
— Peter, *Maler*, 83, 100, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 182 n. 134, 184 n. 213, 189 n. 224, 190 n. 232, 190 n. 238, 190 n. 241, 317, 434, 584 n. 36, 688.
— *von Voehburg*, 114.
Stuart Bernard, *Architekt u. Mathematiker*, 241.
Stumpfegger, die, *Steinmetze*, 219.
— Lorenz Valentin, *Steinmetz*, 204, 219, 220, 395 n. 22.
— Sebastian, *Steinmetz*, 216, 217, 219, 226, 236.
Styrum, *Graf von*, 705, 706.
Sundermayer Benedict, *Bildhauer*, 407 n. 206.

T.

Tamm Werner, *Maler*, 188 n. 212.
Tarini, *Graf*, 445.
Tauernier, *Schriftsteller*, 535.
Tax Christoph, *Maler*, 174 n. 32.
— Hans, *Maler*, 174 n. 32.
— Kaspar, „ 174 n. 32.
— Paul „ 29, 174 n. 32.
— Ursula, 29, 30, 37.
Tencala Carp., *Maler*, 92, 117, 183 n. 148, 410 n. 207.
— Giov. Pietro, *Ingenieur*, 117, 122, 428.
Theodon Jean, *Bildhauer*, 69, 179 n. 99.
Tepfer J. D., *Bürgermeister*, 592 n. 72.
Teudon, siehe Theodon.
Teuflin Marie, 168.
Thaller, *Bildhauer*, 290.
Thevenot, *Schriftsteller*, 534.
Theresia Katharina v. Neuburg, 454.
Thun-Hohenstein Guidobald, *Graf*, 201, 213, 214, 224.
— Johann Ernst, *Erzbischof von Salzburg*, 201, 202, 203, 204, 206, 209, 214, 224, 225, 229, 238, 246, 247, 248, 249, 453, 577.
Thurneisser, *Stecher*, 129.
Tiberino, *Architekt*, 611 n. 306.
Tinti Barthol. von, 639, 640.
Tischbein, *Maler*, 54, 681.
Tizian, *Maler*, 572.
Todi, Michelangelo da, s. Ricciolini.
Torelli, *Maler*, 631.
Träxl Franz Vital, *Bildhauer*, 219, 645.
— Hans, *Bildhauer*, 219.
— Lorenz, *Bildhauer*, 215, 219, 777 n. 111.
Trautson Joh. Franz, *Fürst*, 380, 498.
— Joh. Joseph, *Fürst*, 498.
— Johann Leopold Donat, *Fürst*, 304, 380, 381, 411 n. 225, 498, 577.
— Johann Wilhelm, *Fürst*, 381, 498.
— Katharina, *Gräfin*, 380.
— Maria Margaretha, *Gräfin*, 380, 498.
— Maria Theresia, *Gräfin*, 644.
— Paul Sixtus II., *Graf*, 381.
Trauttmansdorff, *Graf*, 40, 517.

Trechet, siehe Trehet.
Trehet Jean, *Architekt,* 289, 290, 293, 308, 309, 355, 595 n. 131, 625, 762.
Troger Paul, *Maler,* 267, 290, 396 n. 33.
Trogli Giulio, *Maler,* 623.
Trogoli, siehe Trogli.
Trummer Karl, *Steinmetz,* 429.
Tschagon Romanus Bernhard, *Rittmeister,* 107.

U.

Ullmann Heinrich, *Drechsler,* 635.
Ulses Erhard, *Schmied (?),* 429.
Unsini Joseph, *Polier,* 429.
Urbani Bartol., *Maler,* 46.

V.

Valmagini, *Hofcontrolor,* 268, 290, 293, 294.
Valnegro Pietro, *Maurer,* 136.
Veneziano Agostino, *Maler,* 581.
Verda, die, *Architekten,* 25.
Vico Enea, *Stecher,* 581.
Victor Amadeus v. Piemont, *Herzog,* 662, 663, 669.
Victoria, *Prinzessin von Savoyen,* 780.
Viggia, Girolamo detto da, s. Bussi Girol.
Vignola, *Architekt,* 55, 57, 525.
Vischer, *Buchführer,* 8.
— Adam, 7.
— Augustin, *Secretär,* 7.
— Christine, 7.
— Elisabeth, 7.
— Eva, 7.
— Georg Matthaeus, *Stecher,* 263.
— Joh. Bapt., siehe Fischer.
— Johann Friedrich, 461.
— Maria Katharina, 7.
— Mathias, 7.
— Michael, 7.
— Peter, 4, 7.
— Peter de, *erzherz. Rath,* 6, 7, 15, 171 n. 6, 172 n. 10.
Visscher, *Barone de,* 2.
— *Grafen von Celles,* 2.
Vissher, de, 1.
Vitali v. Löwenfeld Joh. B., *Theatraladjunct,* 609 n. 272.
Vogel Anton, *Abt,* 642, 777 n. 107.
Volcra, die, *Grafen,* 517.

W.

Wagner von Wagenfels Johann Jakob, *Schriftsteller,* 134, 148, 150, 151, 152, 153, 205, 617.
Waldmann, die, *Maler,* 32.
— Joseph, *Maler,* 35, 40.
— Michael, *Maler,* 32.
Waldstein, Marie Elisabeth, 694.
Wallenstein Albert, *Herzog v. Friedland,* 89.
Wallhorn, *Baron,* siehe Becker von Wallhorn.
Wahremberger Abraham, *Goldschmied,* 191 n. 255.
Warou, *Medailleur,* 655.
Webersperg Zacharias, *Freiherr von,* 137, 140.
Weichselberger Gerhard, *Abt,* 408 n. 206.
Weigel Caecilia, 488.
— Chr., *Stecher,* 500.
Weinmüller, *Bildhauer,* 290.
Weiss Matth. Antoine, *Ingenieur,* 538, 607 n. 266.
Weisskircher, siehe Weissenkirchner.
Weisskirchner, „ „
Weissenkircher, „ „
Weissenkirchner, die, *Künstler,* 454.
— Anna, 211.
— Joh. Adam, *Maler,* 21, 24, 211.
— Mathias, *Bildhauer,* 212.
— Mathias Wilhelm, *Bildhauer,* 212.
— Wilhelm, *Maler,* 211.
— Wilhelm II., *Bildhauer u. Maler,* 211.
— Wolf, *Bildhauer,* 10, 210, 211, 212, 218, 395 n. 19.
Welsch, *Oberst,* 463.

Weltz Ferd. Karl, *Graf von,* 730.
— Karl Joseph, *Graf von,* 730.
Wening, *Stecher,* 718.
Weninghofer Joh. Franz, *Stadtrichter,* 730.
Werk F. A., *Ziegelbrenner,* 488.
Werl, siehe Hörle.
Werndl, siehe Hörle.
Werner Joh. Christoph, *Maler,* 102.
Westen Leopold, *Generalmajor,* 606 n. 260.
Wiesenthal, von, *Architekt,* 45.
Wilhelm, *Propst,* 689.
Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg, *Kaiserin,* 290, 303, 368, 441, 443, 517, 518, 713, 714, 778 n. 111, 789 n. 251.
Winckelmann Joh., *Schriftsteller,* 673, 675.
Windischgrätz, die, *Fürsten,* 517.
Wirth Georg, von, 498.
Wörl, siehe Hörle.
Wörndle, siehe Hörle.
Wolf Andreas, *Maler,* 235.
Wolfenbüttel Anton Ulrich, *Herzog v.,* 624.
Wolfgang, *Medailleur,* 284, 287.
Wratislaw, siehe Mitrovitz.
Wren Christopher, *Architekt,* 229, 237, 711.
Wren Christopher, *Sohn des Vor., Architekt,* 711.
Wubitsch Johann Jakob, *Maler,* 140.
Würichs Marie Gert., s. Pechmann.

X.

Xaverius, *Churprinz in Sachsen,* 41.

Z.

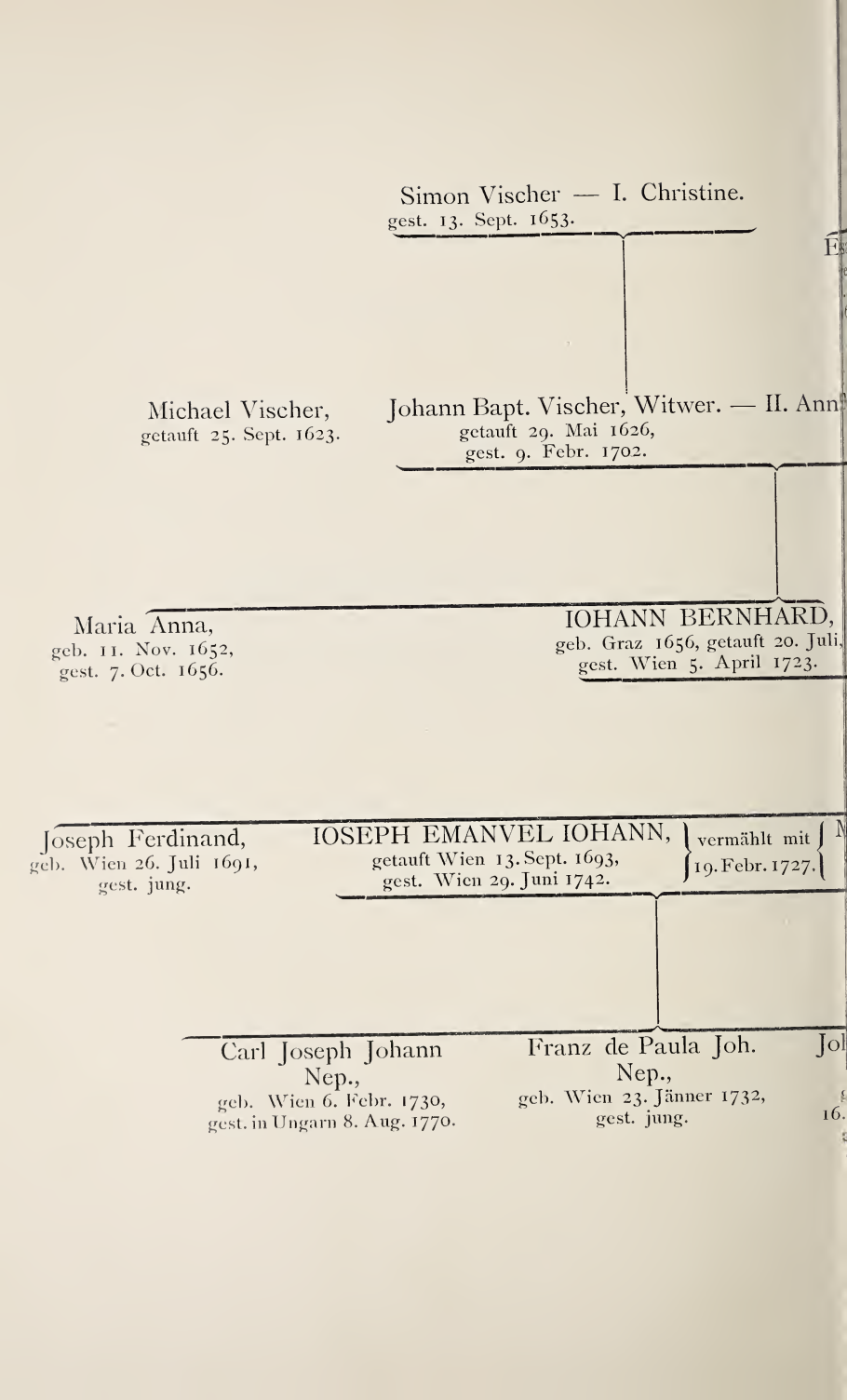
Zandi Francesco, *Architekt,* 626.
Zauner Franz, von, *Bildhauer,* 290.
Zeitz J., *Radierer,* 786 n. 174.
Zeller, *Zeichner,* 788 n. 226.
Ziegler J., *Stecher,* 786 n. 174.
Zimmermann Vitalis, *P., Prediger,* 749.
Zinner Hans Heinrich, *Hofgärtner,* 487.
Zirickssee, siehe Mouliaert.
Zugalli Gasparo, *Architekt,* 202, 203, 204.
— Johann Christoph, *Architekt,* 204, 205, 206, 219.
Zümmern Hans Chr., *Steinmetz,* 737, 745, 752.
Zwerger Eva, 7.
— Hans, *Hutmacher,* 7.
— Magdalena, 7.

ERRATA.

Pag. 133, Zeile 1 von unten, lies: Alhtet, statt: Athlet.
„ 341, „ 12 von unten, lies: Anton Erhard, statt: Anton, Erhard.
„ 409, „ 16 von unten: Madonna, statt Madona.
„ 440 falsch paginiert mit 340.
„ 515, Zeile 11 von oben, lies: haben, statt: bahen.
„ 539, „ 8 „ „ „ München, statt: Münschen.
„ 585, „ 2 von unten, zu tilgen: Künstler-Album.
„ 624, „ 3 von oben: nach Ulrich einzuschalten: von Wolfenbüttel.
„ 702, „ 7 von unten, lies: besorgten, statt: besagten
„ 735, „ 19 von oben, lies: daran theilhabe, statt: deren Theilhaber.
„ 736, „ 1 von unten, lies: modernem, statt: anderem.
„ 784, „ 19 von oben, lies: Doppelthürme, statt: Doppelthürmen.

STAMMBAUM

DES GESCHLECHTES DER FISCHER


Simon Vischer — I. Christine.
gest. 13. Sept. 1653.
Michael Vischer,
getauft 25. Sept. 1623.
Johann Bapt. Vischer, Witwer. — II. Ann
getauft 29. Mai 1626,
gest. 9. Febr. 1702.
Maria Anna,
geb. 11. Nov. 1652,
gest. 7. Oct. 1656.
IOHANN BERNHARD,
geb. Graz 1656, getauft 20. Juli,
gest. Wien 5. April 1723.
Joseph Ferdinand,
geb. Wien 26. Juli 1691,
gest. jung.
IOSEPH EMANVEL IOHANN,
getauft Wien 13. Sept. 1693,
gest. Wien 29. Juni 1742.
vermählt mit
19. Febr. 1727.
Carl Joseph Johann Nep.,
geb. Wien 6. Febr. 1730,
gest. in Ungarn 8. Aug. 1770.
Franz de Paula Joh. Nep.,
geb. Wien 23. Jänner 1732,
gest. jung.

II. Eva Zwerger,
verm. 28. Dec. 1628.

III. Katharina Eller.

abeth,	Maria,	Mathias,	Barbara,	Maria Katharina,
etauft Nov. 629.	getauft 4. April 1632.	getauft 14. Febr. 1634.	getauft 2. Dec. 1636.	getauft 3. April 1640.

Jörg Khrätschmair — Eva

Maria Khrätschmair, verw. Erlacher,
seit 26. Sept. 1650.
gest. 17. Mai 1677.

III. Maria Barbara Khiesel,
seit 30. Jänner 1678.

vermählt mit I. Sophia Constanzia Morgner.
0. April 1690.

vermählt mit II. Sophia Francisca Lecher.

ria Anna von Dietrich,	Euphemia Genovefa Margaretha Josepha,	Maria Anna Elisabeth.
est. zwischen 27. März 1740 und 30. Juni 1742.	geb. Wien 2. Jänner 1697.	

nn Nep. ilius, . Wien ai 1734. . jung.	Johann B. Mathaeus Nepomuk Philipp, geb. Wien 21. Sept. 1738, gest. wahrscheinlich jung, sicher vor 1770.	Franz de Paula MariaTimotheus, geb. Wien 24. Jänner 1739, gest. Wien 6. Aug. 1807.	Maria Anna Eleonora, geb. Wien 27. März 1740.

Josepha, vermählt mit Mathias Neiner, k. k. Rittmeister,
geb. 1774, gest. Wien 7. Dec. 1842.

Wahrscheinlich Franz de Paula's des jüngeren Tochter.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 0331